FRANÇOIS ALBERA

LA VANGUARDIA EN EL CINE

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *L'Avant-garde au cinéma*
Armand Colin
©Armand Colin, 2005

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

COLECCIÓN TEXTURAS: DIRECCIÓN, GERARDO YOEL

TRADUCCIÓN: HEBER CARDOSO
Revisión técnica de la edición: Eduardo Russo

Cet ouvrage a bénéficié du soutien de Culturesfrance, opérateur du Ministère français des affaires etrangères et europénnes et du Ministère français de la culture et de la communication.

Esta obra se ha beneficiado con el apoyo de Culturesfrance, operador del Ministerio Francés de Asuntos Extranjeros y Europeos, y del Ministerio Francés de la Cultura y de la Comunicación.

Ouvrage publié avec le soutien du
Centre national du livre-Ministère français chargé de la culture.

Obra publicada con la ayuda del
Centro Nacional del Libro-Ministerio Francés encargado de la cultura.

Albera, François
La vanguardia en el cine. - 1a ed. - Buenos Aires : Manantial, 2009.
240 p. ; 14x22 cm.

ISBN 978-987-500-135-0

1. Cine de Vanguardia. I. Título
CDD 791.43

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Ediciones Manantial SRL
Avda. de Mayo 1365, 6º piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

Índice

Segunda parte
La Vanguardia hoy

Anexos

Introducción

La grulla más vieja, la que por sí sola forma la vanguardia, al ver esto mueve la cabeza como una persona razonable y, consecuentemente, también hace rechinar el pico; no está contenta (yo tampoco lo estaría en su lugar), mientras su viejo cuello desplumado, contemporáneo de tres generaciones de grullas, se menea en ondulaciones irritadas que presagian la tormenta, cada vez más cercana.[1]

En la historia y en la estética del cine, la cuestión de la "vanguardia" es al mismo tiempo tratada y descuidada en exceso. Muy tempranamente se consideró que había un cine de vanguardia y que los problemas por resolver eran de periodizaciones y caracterizaciones en términos de las corrientes y tendencias que se enumeraban. Luego se establecieron panoramas cada vez más vastos y detallados de "la vanguardia en el mundo" (Japón, Estados Unidos, Cataluña...), retrotrayendo regularmente su origen para hacer que se confundiera con el propio surgimiento del cinematógrafo. Se hizo, así, de la vanguardia una escuela, un género, incluso un estilo que, para ciertos prosélitos, expresa "la esencia" del cine y coincide con él, siempre y cuando se ignore la producción estándar o dominante.

Desde la década de 1920 la noción experimenta ese uso extensivo, tanto laudatorio como peyorativo. Luego, la expresión, disputada después de la Segunda Guerra Mundial a quienes perpetuaban el período anterior en nombre del cine "moderno" o "maldito" –pero ante todo por la reivindicación de una "nueva vanguardia"–, llega a confundirse

1. Lautréamont: *Les chants de Maldoror* (*Los cantos de Maldoror*), canto primero.

con el cine "experimental", incluso simplemente con el "no conformista" o a "contracorriente", con el "marginal", cuando no invoca sólo la novedad: un nuevo cineasta, nuevos temas. Después de su dimensión histórica, la noción adquiere así un significado ahistórico, designa todo lo que es "nuevo" y que, por lo general, sólo tiene una existencia efímera, pero que se inscribe en "otra historia" del cine, la verdadera.[2]

No obstante, desearíamos volver a plantear aquí la cuestión "vanguardia/cine" sin prejuzgar acerca de la naturaleza del vínculo que los une o los opone, acerca de la cópula (inclusión, exclusión, intersección), a partir de otras exigencias, a los efectos de volver a considerar desde una nueva perspectiva las nociones en juego, lo que encubren y lo que implican.

En el plano teórico –el de la definición de la propia noción–, la cuestión de la vanguardia "por lo general" está sometida a controversias y definiciones contradictorias: ¿la palabra significa simplemente "pionero", "roturador" de formas nuevas, "postillones"?[3] ¿Acaso se debe, por el contrario, encontrarle condiciones de posibilidad y de ejercicio, rasgos definitorios, y el cine puede responder en ese sentido?

En el plano de la historia, nuestra premisa se basa en el hecho de que no se le pueden *aplicar* al cine, sin mayor precaución, los términos, recortes, etc., de esta cuestión tal como han sido elaborados en las "otras artes", por razones sobre las que volveremos, pero que tienen que ver ante todo, por una parte, con las diferencias estructurales que afectan el campo cinematográfico –el que se constituye progresivamente varios años *después* de la aparición del cinematógrafo–, en relación con los campos intelectual, literario y artístico ya constituidos en

2. En su *Éloge du cinéma expérimental* (París, Paris-Expérimental, 1999), Dominique Noguez aparta deliberadamente la expresión "vanguardia" y privilegia la expresión "experimental", evitando así las ambigüedades que vamos a enfrentar aquí. Pero, sin embargo, la expresión reaparece aquí y allá en su libro y sigue siendo imprecisa (pág. 35, por ejemplo, donde se habla de una "vanguardia de la década de 1970 [que] recupera a los pioneros", incluyendo a Pollet, Akerman, Lapoujade, Eizykman y Fihman...).

3. Como se le hace decir a Panofsky al traducir *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960) como *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* (*El Renacimiento y sus precursores en el arte de Occidente*)... Recientemente, un editor propuso este título sorprendente: "El manierismo, una vanguardia en el siglo XVI"...

momentos del surgimiento del cine; por otra parte, con la naturaleza del medio artístico y del medio de comunicación "cine" (está vinculado a la reproducción y tiene una pluralidad de códigos como medio artístico; es industrial y tiene un destino masivo como medio de comunicación).

En el plano de la estética, la inscripción del cine en el movimiento de la modernidad, su *modernismo de hecho*, es el que necesita distinguir "vanguardia" de modernidad, moderno, modernismo, innovación o experimentación, términos con los que a menudo se confunde esta noción en historia y tanto en la crítica de arte como en la de cine. Si bien es cierto que el cine nace moderno, la vanguardia no puede ser, como lo permite una "débil" definición en historia del arte, tan sólo la exacerbación de los valores modernistas tal como se los formalizó a partir de Clement Greenberg: autonomía de la obra de arte, desvinculación de cualquier tarea representativa y autorreflexividad.[4] Esto equivaldría a encerrarlo en "una perpetua búsqueda de nuevas técnicas formales para definir una esencia del cine".[5]

Para tratar la vanguardia en el cine habrá que ir, pues, desde la vanguardia al cine. Y seremos llevados a preguntarnos qué es una vanguardia antes de preguntarnos sobre el sentido que esa palabra puede tener en el cine.

Esta pregunta nos llevará a definir la vanguardia como una posición en el campo artístico y encarar esta posición como perteneciente a una política interna del campo (lucha para conseguir una posición hegemónica en él) y externa (por estar vinculada a un proyecto de cuestionamiento de la sociedad).

Sin ninguna duda, esta política está sustentada, incluso determinada, por un deseo de comunidad o una "exigencia colectiva", pero esta sola aspiración no basta para distinguir el comportamiento de vanguardia de numerosas prácticas o "poéticas" de grupos: la comunidad puede, en efecto, detenerse en el grupo que posee entonces el lugar de totalidad

4. Greenberg –volveremos sobre el tema– elabora un enfoque mucho más complejo de lo que hacen creer tanto sus celotas como sus adversarios. Véase en especial C. Greenberg [1961]: *Art et culture, Essais critiques*, París, Macula, 1988.

5. Sharon Sandusky: "The Archaeology of Redemption: Toward Archival Film", en *Millennium Film Journal*, nº 26, otoño de 1992, pág. 3.

social "fantaseado", así como la práctica artística puede ocupar el lugar de práctica social.[6] La existencia o no de una política, desplegada en el campo artístico, pero determinada a salir de él, es, pues, un criterio de demarcación.

Por esta razón hemos convenido en referir ante todo nuestra reflexión y nuestra investigación al período llamado "de las vanguardias" –al que a veces también se denomina la vanguardia "histórica"–, que cubre el comienzo del siglo XX hasta fines de la década del veinte. Entonces se instala una problemática de conjunto que responde a un cierto número de rasgos distintivos que permite hablar de vanguardia en el sentido pleno de la expresión. Pero luego la noción es retomada, discutida y rechazada, y así hasta nuestros días. No es posible ignorar esas realidades, más aún dado que pertenecen a épocas en las que el conocimiento de la vanguardia "histórica" creció tanto en el plano histórico como en el teórico.

Surgimiento y agotamiento

Desde su surgimiento –a fines del siglo XIX– hasta nuestros días, la noción de vanguardia experimentó considerables modificaciones en el conjunto de los campos intelectual, literario y artístico, en especial durante el siglo XX. En la actualidad, la noción ya no tiene en verdad efectividad en los dominios de las artes plásticas, de la literatura, de la música. No ocurre algo diferente en el cine. En parte se ha agotado –o se la ha agotado– debido a un uso repetido y cada vez más desprovisto de objetivos, antes de que el discurso publicitario se apoderara de ella para volverla totalmente benigna. Desde hace por lo menos veinticinco años se alternan los discursos sobre "el fin de la vanguardia"

6. Al llamar "vanguardia" a la bohemia, Greenberg la ve "despegarse de la sociedad" para "mantener el elevado nivel de su arte" y desembocar en "el arte por el arte" ("Avant-garde et kitsch", en *Art et Culture*, 1988, pág. 11). En lo concerniente a la literatura, la tesis de una poética del reparto, de un deseo de reparto cuya realización es confiada "a los buenos cuidados de una práctica artística" resulta bien explicitado por Vincent Kaufmann en su *Poétique des groupes littéraires (avant-gardes 1920-1970)*, París, PUF, 1997, quien ubica su origen en el proyecto del Libro total de Mallarmé.

(o "de las vanguardias") y sobre su "relevo".[7] Por supuesto, tampoco aquí esta evolución es "interna" a la noción, no se trata en absoluto de una aventura puramente discursiva –incluso si las controversias, las disputas, permiten seguir este rumbo–; remite a una asignación social: estatus acordado al arte en la sociedad, apropiación de las estrategias de ruptura en el propio funcionamiento de la institución pública y del mercado ("institucionalización de la anomia"),[8] desaparición o debilitamiento de las exigencias colectivas, de un "deseo de comunidad" que esté relacionado con un movimiento de conjunto de la sociedad, efectivo o embrionario.

La resultante publicitaria, indicadora de esta obsolescencia de la posición de vanguardia, de ninguna manera es su causa. La degradación/desvalorización de "la idea de vanguardia" en la "captación" (el desvío) por parte de los medios masivos de comunicación –después de que se acusara a la propia institución cultural burguesa, preocupada por renovarse formalmente para perpetuarse, incluso para perpetuar la dominación del capital–[9] es un efecto secundario y no principal. Por

7. Citemos al azar, Fred Camper: "The End of Avant-Garde Film" (*Millennium Film Journal*, nº 16-17-18, otoño-invierno de 1986-1987, págs. 99-124); Daniel Buren, Serge Fauchereau, Pontus Hulten, Sarkis: "La Fin des avant-gardes" (en *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques 1988-1990*, París-Marsella, Amis de l'IHEAP, Musées de Marseille, Centre Pompidou, 2004, tomo 1, págs. 93-148), o, en sentido opuesto, Mark Alizart (dir.): "La Relève des avant-gardes", en *Magazine littéraire*, nº 392, noviembre de 2000, págs. 18-57.

8. Esta expresión de Pierre Bourdieu designaba, entre 1870 y 1880, la ruptura crítica con la institución y el reconocimiento de esta ruptura (*Les Cahiers du Musée d'art moderne*, nº 19-20, junio de 1987). Hoy en día puede dársele el sentido de una reintegración de las prácticas artísticas de ruptura en el seno de las instituciones públicas o privadas legitimadoras, los museos, las políticas culturales estatales, los fondos regionales, etc.

9. Se trata de los argumentos de Roland Barthes y luego de Jean-François Lyotard. El primero evoca la cuestión en "La vaccine de l'avant-garde", en *Lettres Nouvelles*, marzo de 1955 y en "À l'avant-garde de quel théâtre?", en *Théâtre populaire*, 1956 (incluido en *Œuvres complètes*, París Seuil, 1993, tomo 1, págs. 471-472 y 1224-1226), ciertamente en el marco de una preocupación bien precisa, la definición de un "teatro popular" y de un "nuevo realismo", tal como Brecht los preconizaba en la Alemania democrática. "Se inocula un poco de progreso –por otra parte, completamente formal– a la tradi-

el contrario, el vínculo vanguardia/medios masivos de comunicación/publicidad, como por otra parte la dimensión paródica de las acciones de vanguardia, son constitutivos; ya nos detendremos en este punto.

La desvinculación de los movimientos artísticos de los proyectos políticos de tipo subversivo (los últimos ejemplos de esta relación, en el siglo XX, son especialmente CoBrA y luego el Situacionismo; en el cine, los cines "militantes" del período 1968-1973) desempeñan un papel nodal en esta caída de "la vanguardia" sólo en la parodia y la palinodia,[10] desvinculación que obedece evidentemente ante todo a la desaparición de tales proyectos políticos. El lanzamiento (de corta duración) de la "Transvanguardia" de Achille Bonito Oliva, a comienzos de la década del ochenta, sobre la base de una crítica de "la vanguardia internacional" de la década anterior (surgida del contexto de politización de 1968) es demostrativa al respecto: se trataba de desvalorizar el vínculo con la utopía, es decir, con lo político (bajo todas sus formas) en nombre

ción y ahí tenemos la tradición inmunizada contra el progreso: algunos *signos* de vanguardia bastan para castrar la verdadera vanguardia, la revolución profunda de los lenguajes y los mitos" escribe Barthes en el primer texto que aun da lugar a una "verdadera" vanguardia que el segundo texto niega, pues fuera de la "vivencia subjetiva" del creador, la vanguardia sólo es "parásita y propiedad de la burguesía", que le concede cuestionarla por la violencia estética y ética, pero "violencia política, jamás". Por su parte, Jean-François Lyotard, en "Le sublime dans l'avant-garde", evoca la "connivencia entre el capital y la vanguardia. La fuerza de escepticismo e incluso de destrucción que pone en juego el capitalismo, que Marx nunca dejó de analizar y reconocer, alienta de alguna manera en los artistas el rechazo a fiarse de las reglas establecidas y la voluntad de experimentar medios de expresión, estilos, materiales siempre nuevos. Existe lo sublime en la economía capitalista" (*L'Inhumain*, París, Galilée, 1988, pág. 116 [trad. cast.: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998]).

10. La teoría de Peter Bürger acerca de una "neovanguardia" que integra a su proyecto la necesidad de su fracaso –de la cual Joseph Beuys habría sido la instrumentación más probatoria– propone un salvataje de la noción mediante la aceptación de su "destino histórico"... (*Theorie der Avantgarde*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974). En suma, es una manera de esquivar la crítica barthesiana de la "vacuna". Con la reserva de encontrarle muchos precursores (comenzando por Dadá o el letrismo), esta concepción deja sin embargo de lado la definición de vanguardia como práctica colectiva; sólo es aprehendida en sus obras.

de la libertad del individuo creador, de la interioridad, de la recusación de los agrupamientos de artistas, etc.[11]

El resurgimiento de un movimiento de vanguardia no se proclama; aunque no es la expresión de éstos, depende, a través de una serie de mediaciones, de un contexto general, de movimientos sociales y políticos a los que referirse si no con los que vincularse o aliarse. Se encuentra el enunciado de esta condición en la mayor parte de los manifiestos o textos programáticos, hasta en los más recientes (situacionismo, cine militante).

El discurso del "fin" de las vanguardias acompañó al mismo tiempo la declinación del valor de exposición de la noción (acelerada proliferación de los movimientos entre las décadas del sesenta y del ochenta: neovanguardia, posvanguardia, transvanguardia, etc.) y el auge de estudios históricos sobre una gran cantidad de movimientos de esas vanguardias "históricas" –en particular rusas– que habían quedado en el desconocimiento. Resulta reveladora la confrontación entre la documentación y los estudios de historia del arte disponibles en las décadas del cincuenta y del sesenta sobre esos temas, y los que disponemos en la actualidad: nuestro conocimiento creció de manera explosiva, tanto en lo que concierne al futurismo italiano, al constructivismo ruso como al dadaísmo y muchos otros movimientos. No se puede dejar de tener presente ese considerable déficit de información de muchos de los comentaristas y analistas de esa época cuando hoy se los lee.

Pero al mismo tiempo, el fenómeno de descalificación de la posición de vanguardia y de su naturaleza política tuvo indirectamente como efecto el desarrollo de una corriente universitaria y crítica –en particular norteamericana– que optó por llamarse "revisionista", orientada a desbaratar lo que denomina una "versión estándar" de la historia

11. Achille Bonito Oliva (dir.): *Avanguardia Transavanguardia*, Milán, Electa, 1982. La contribución de Paolo Bertetto, en lo concerniente al cine, le hacía coro a las tesis del dueño del juego al declarar que "con la aceptación de la ideología como terreno de enfrentamiento y precipitarse en la política, la utopía del nuevo cine de la década del setenta [cuyo parangón es Godard] conllevaba el germen de su propia destrucción" en la medida en que la adopción de "esquemas ideológicos rígidos" implicaba "la negación de la imagen fílmica" (pág. 125), la que renacería, por el contrario, en el cine "transmoderno", por el lado del cine fantasmagórico y alucinatorio de los Kubrick, Coppola, Bogdanovich, Spielberg, Lucas... (pág. 126).

de la vanguardia europea.[12] Ahora bien, esa corriente, que critica con razón ciertas concepciones globalizadoras y simplificadoras anteriores, en nombre de la "complejidad" de la realidad histórica, parece considerar como imposible e impensable una teorización de la posición de vanguardia.[13] En verdad, entiende "disolver" la noción en la corriente englobadora de la "modernidad" que implica, en efecto, rasgos contradictorios, en particular en los planos ideológicos, puesto que es posible hablar de un modernismo "clásico", de un clasicismo moderno, incluso de un modernismo reaccionario.

Esta confusión entre "moderno" y "vanguardia" depende sin duda de las diferentes acepciones que ha recibido el término en diferentes áreas culturales y lingüísticas. En Estados Unidos, la expresión "arte de vanguardia" tiene un uso extensivo y, a partir de ello, banalizado.[14] En Francia, Alemania e Italia ocurre de otra manera: el término es controvertido, existe un desafío por definirlo.

Dentro de las diferentes facetas de esta evolución, se partirá de la hipótesis de que el cine desempeña un papel central, no tanto porque ocupe el centro de ese movimiento de investigación y reflexión, sino en razón de las transformaciones que indujo en el campo, a menudo de

12. En especial, Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1985 [trad. al francés, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, París, Macula, 1993] [trad. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996]; Kenneth E. Silver: *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1987; Christopher Green: *Cubism and Its Ennemies: Modern Movements and Reactions in French Art, 1916-1928*, New Haven, Yale University Press, 1987.

13. *Cf.* Benjamin Buchloh en su crítica al libro de Peter Bürger (*op. cit.*), en ocasión de su traducción norteamericana (1984): "Cualquier teorización de la práctica de vanguardia entre 1915 y 1925 [...] debe pasar las grandes diferencias y contradicciones de esta práctica por el encuadre riguroso de categorías teóricas; por eso está condenada al fracaso" (*Art in America*, noviembre de 1984, pág. 19).

14. Ciertos autores norteamericanos tienden, sin embargo, a distinguirse de esa corriente sin por eso atarse a lo que los "revisionistas" llaman la "versión estándar". Así, Johanna Drucker anuncia desde el comienzo que distingue esas nociones en *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923* (Chicago, The University of Chicago Press, 1994).

manera "subterránea", de los desplazamientos que produjo, respecto a los cuales hay que reconocer una vez más que sólo fueron tematizados por Walter Benjamin en la década del treinta; sobre ellos se encontrarán indicios, por el contrario, enfoques fragmentarios, dispersos o descriptivos, en *La Grande Encyclopédie française*, dirigida por Lucien Febvre entre 1935 y 1939, en particular sobre las cuestiones de la mecanización, del maquinismo en las artes y las de las necesidades colectivas, por las que pasará la posición vanguardista.

Plan

En consecuencia, en un primer momento propondremos partir de un análisis de la noción de "vanguardia" ante el surgimiento del cine, a los efectos de definir las condiciones de posibilidad de los movimientos que reivindican proceder de esta posición: autonomía y politización del campo artístico. Luego, para construir esta noción en el campo del cine –a partir de que es constituido–, consideraremos la cuestión de doble entrada de "la vanguardia en el cine" y de un "cine de vanguardia", que conformará el centro de este ensayo. Finalmente, abordaremos –en forma parcial y a título paradigmático– la realidad empírica de lo que se ha llamado "vanguardia" en el cine de la década del veinte y de las siguientes, proponiendo reservarle las denominaciones "moderno" y "vanguardista". Como conclusión de esta primera parte interrogaremos la pertinencia de la categoría "cine de vanguardia" a partir de las diferentes denominaciones que se aplican a veces al mismo corpus de filmes, a veces a filmes cercanos o comparables (experimental, puro, moderno, independiente, etc.) y la pertinencia de los recortes cronológicos instituidos.

En este trabajo se ha privilegiado el "caso" del cine de vanguardia y la cuestión de las vanguardias en Francia por dos razones.

La primera obedece al hecho de que sin duda allí el debate y las modalidades del problema de la vanguardia se plantearon más perdurablemente y con mayor virulencia, pese a que fue en Italia donde el prototipo del movimiento de vanguardia nació con el futurismo y a que en la Unión Soviética esos movimientos se acercaron más al cumplimiento de sus designios. El lugar que ocuparon en Francia los movimientos artísticos de vanguardia, en especial merced al clima social y a las tradiciones políticas, fue con mucho el mayor. Por otra parte, el cine

francés y sus componentes "de vanguardia" ocupan un lugar particular en todos los estudios sobre la cuestión, procedan de donde procedieren, y esto desde la década del veinte. Al examinar las "razones de la carencia" de tal fenómeno en España, Román Gubern vincula el desarrollo de las vanguardias cinematográficas en Francia y en Alemania a la existencia de una poderosa industria cinematográfica. Por una parte, porque representan una "réplica estética radical y una negación del cine comercial estereotipado y convencional generado por tales industrias"; por otra parte, porque la prosperidad industrial, la existencia de infraestructuras y de competencias técnicas permite el surgimiento de empresas experimentales.[15] Se puede decir que la tendencia más reciente de la historiografía norteamericana se inscribe a su manera en ese esquema, al buscar los vínculos entre Hollywood y su "margen", cuando no dibujando su unidad, incluso su "armonía".[16]

La segunda es que en nuestra perspectiva, que no es ni enciclopédica, ni antológica, ni sincrética, el caso francés tiene aquí un valor paradigmático, a pesar de las diferencias que existen –muchas, por cierto– entre su situación y la de algunos otros países, en particular Alemania.

En una segunda parte trataremos de interrogarnos sobre el "fin" o la "superación" de la vanguardia, y sobre la cuestión de la vanguardia "hoy", dado que las palabras no mueren, se desplazan, mutan.

Fin o superación, el pasaje al cine documental –de encargo o militante– que se produce a fines de la década del veinte tiene dos aspectos: por una parte, la recusación del carácter artístico del cine que se proclamaba "de vanguardia" y la opción por el "documento" (en el sentido que Georges Bataille, Carl Einstein y Michel Leiris le daban a esa palabra en su revista) o por el "hecho" (como lo reclama una corriente soviética tanto literaria, fotográfica como cinematográfica, de la que la revista del Frente de Izquierda de las Artes, *LEF*, es la punta de lanza), que ejerce su influencia en Alemania. Por otra parte, marca el pasaje de una práctica política propiamente de vanguardia (en el sentido de los

15. Román Gubern: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999, pág. 156.

16. Véanse los textos de Jan-Christopher Horak, Bruce Posner y Brian Taves, en Jean-Michel Bouhours, Bruce Posner e Isabelle Ribadeau Dumas (dirs.): *En marge de Hollywood. La première avant-garde cinématographique américaine 1893-1941*, Giverny-París, Musée d'art américain/Centre Pompidou, 2003.

partidos revolucionarios) a una política de alianza más amplia, de la que dan testimonio diversas iniciativas colectivas (exposiciones, congresos, cooperativas): una política de "frente".

En cuanto a lo que puede llamarse la *secularización* del vanguardismo, naturaliza lo que sería el aporte estético de los filmes llamados "de vanguardia". La cuestión es discutida durante la década del veinte y está vinculada a esta noción de "vanguardismo" o de "estilo vanguardia", cuya sola definición formal produce una rápida insatisfacción en ciertos críticos y cineastas. Los "exploradores" vuelven a la tropa, las experiencias aprovechan a todos, devueltas al rango de procedimientos desvinculados de cualquier empresa de cuestionamiento del cine y de su significado social. Se trata tanto de injertos, en filmes comerciales, de pasajes o imágenes que conservan el nivel "vanguardista" (a favor de una disposición narrativa *ad hoc*: sueño, embriaguez...), o, en filmes construidos sobre una lógica narrativa y representativa, "clásicos" o posclásicos, de figuras y procedimientos plásticos, rítmicos, discursivos, etc., que habían sido "experimentados" en los filmes "de vanguardia".

Luego de la cesura de la Segunda Guerra Mundial, la caída de algunos de los fascismos europeos y el advenimiento de la URSS como potencia mundial, la cuestión de la vanguardia se entiende de manera diferente. Si bien una cierta cantidad de protagonistas de la década del veinte pretende prolongar la experiencia vanguardista y renovarla dándole un nuevo estatuto, de autonomía, de independencia –que los congresos del cine independiente de La Sarraz, luego de Bruselas, prefiguraban– (Hans Richter, en Estados Unidos, asociado luego con ciertos movimientos de cine experimental, cooperativas, revistas, salas), otros se esfuerzan en cerrar ese capítulo y redefinir la posición vanguardista *en el seno* del cine industrial. La "réplica radical", la "negación" del cine dominante, estándar, del que hablaba Román Gubern, es interiorizada. Se encuentran entonces afirmaciones del tipo "la Vanguardia hoy es Welles, Rouquier, Rossellini" (Auriol-Astruc-Bazin-Doniol-Valcroze), es el cine de "crítica social" (Boussinot), incluso el "realismo socialista" (Langlois sobre Iutkevitch).

La controversia entre Henri Langlois y Herman G. Weinberg a propósito del filme de Richter *Dreams that Money can Buy* (1946) (*Sueños que el dinero puede comprar*) pertenece a este tópico, aunque de manera sesgada, dado que la apuesta de una "vanguardia nueva" pasaba en 1947-1948 no tanto por Richter y los antiguos dadaístas, sino por Maya Deren y pronto por Kenneth Anger, al menos en Estados Uni-

dos. Esta última corriente también constituirá un espacio reservado y preservado, una neobohemia (de la que P. Adams Sitney es el portavoz en Visionary Film: The American Avant-Garde)[17] que luego buscará institucionalizarse (gracias a las universidades), incluso a "convertirse en gueto".[18]

El estrechamiento del cine "de vanguardia" en su componente modernista (Lemaître e Isou no dirán otra cosa al evocar un movimiento de "vuelta sobre sí mismo" del cine, de reflexión sobre sus propios medios) hace perder ciertas dimensiones de la posición vanguardista y de su política, en especial en la relación con los medios masivos de comunicación, con el cine "dominante".

La situación después de la Segunda Guerra Mundial revelará por añadidura un divorcio, acaso comparable con el que se manifiesta después de la Primera Guerra Mundial, que seguirá siendo menos asintótico que divergente, entre la manera en que estas cuestiones son planteadas en el campo del cine y en los campos artístico y literario.

Plantear la cuestión de la perennidad de la vanguardia en el cine –hecho que parece sobreentendido, especialmente en la literatura crítica norteamericana– remite a la propia denominación del fenómeno en las condiciones posteriores al período llamado "histórico". En efecto, "de vanguardia" se convirtió muy a menudo en algo que se podía reemplazar por "experimental". No nos corresponde discutir aquí las ambigüedades de un término que se remonta, también él, al siglo XIX (la "novela experimental" de Zola reivindicaba proceder de Claude Bernard), ni las relaciones entre el arte y la ciencia (esos dos singulares plantean en sí mismos un problema).[19] Dominique Noguez, que lo reivindica, aunque

17. P. Adams Sitney: *Visionary Film: The American Avant-Garde*, Nueva York, New York University Press, 1974 (trad. y ed. modificada: *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine 1943-2000*, París, Paris-Expérimental, 2002).

18. El término vuelve a menudo en el discurso crítico contemporáneo (así Tom Gunning al hablar de Sitney en "Obscure genealogy": *Millennium Film Journal*, nº 26, otoño de 1992, pág. 80, o Fred Camper: "The End of Avant-Garde Film", *op. cit.*, pág. 121).

19. Sobre esta cuestión, reactivada por exposiciones recientes ("Aux origines de l'abstraction", Musée d'Orsay, 2003-2004, por ejemplo), véase el estudio de Ernst Gombrich: "Experiment and Experience in the Arts", en *The Image and the Eye*, Oxford, Phaidon, 1982, págs. 215-243 [trad. cast.: *La imagen y el*

escribiéndolo en itálica, entrega definiciones que manifiestan bien la diferencia que se puede establecer entre las perspectivas "experimental" y "de vanguardia": el cine experimental, escribe, "asume su exclusión", "admite muy bien sólo ser recibido por una pequeña cantidad de espectadores", "no quiere obligar a nadie", cada "obra experimental es una especie de pequeña zona liberada, el ejemplo microscópico de un futuro cosmos", "el cine experimental es el arte del cine entendido en lo que tiene de más artístico, es decir, de más 'formal', de más subjetivo y, de pronto, de más subversivo".[20]

Sea cual fuere la cantidad de filmes que parecen poder figurar tanto en el corpus experimental como en el de vanguardia, la posición de vanguardia es precisamente la de no admitir su exclusión o marginación, no aceptar ser situado en el *underground* si no con la voluntad de salir de allí, no conformarse con la pequeña cantidad de espectadores ni reivindicar una ultraartisticidad, ni situar su carga subversiva en la forma.

Una cierta cantidad de movimientos cinematográficos o artísticos interesados en el cine de posguerra responden a las características distintivas de "la vanguardia", los que Claire Chatelet ha reunido en la expresión "esquema vanguardista". Los más importantes son los movimientos letrista, situacionista y los diversos grupos de cine militante nacidos en ocasión de Mayo de 1968. Pero, ¿cómo considerar el *cinema novo* de Brasil, que se da una plataforma política e incluso, que en algunos de sus protagonistas –Glauber Rocha en particular– atarán su proyecto fílmico, sin ninguna duda innovador y experimental, a la lucha de la Tricontinental, con base en Cuba? ¿O el "tercer cine" de Solanas y Getino?[21]

El más reciente es el movimiento liderado por Lars von Trier, constituido en torno a Dogma 95. Grupo, acción restallante, manifiesto, internacionalización, ubicación violentamente crítica en medio del campo cinematográfico, posición tomada con respecto a las instancias económica, técnica, estilística, declaraciones políticas, acciones internacionales, no faltan siquiera la dimensión paródica ni las contradicciones entre

ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Madrid, Alianza, 1991].

20. *Ibid.*, págs. 26, 32.

21. "L'Heure des brasiers: vers un troisième cinéma", en *Tricontinental*, nº 3, 1969.

los discursos y las acciones, entre las sucesivas proclamas. Sin embargo, ¿el grupo actúa así para ocupar un lugar en el cine danés (subvenciones) e internacional (festivales), es una simple "vacuna" (como la "Nouvelle vague" francesa)?[22]

A comienzos de la década del cincuenta, mientras que el pensamiento crítico en el cine discute, frente a los conflictos generacionales, la definición del cine "moderno", Asger Jorn, surgido de CoBrA y convertido en situacionista, enuncia dos condiciones "para que un movimiento sea llamado movimiento de vanguardia":

1. Que se encuentre aislado y sin apoyo directo de las fuerzas establecidas, abandonado a una lucha aparentemente imposible e inútil.

2. Que la lucha de ese grupo sea de una importancia esencial para las fuerzas en nombre de las cuales lucha y que la posición ganada por esta vanguardia sea más adelante confirmada por una evolución general.[23]

Esta dialéctica de la conciencia presente del aislamiento y de la debilidad y de la hipótesis de la comunidad y la fuerza, define mejor que cualquier otra fórmula la posición de vanguardia. Al negar o aislar una u otra de esas dos proposiciones se "resuelve" de manera fantasiosa la contradicción –como ciertos colectivos o grupos literarios, artísticos o cinematográficos de la década del sesenta (en particular en momentos de las rebeliones de 1968)– o se la absolutiza, como en la teoría de Peter Bürger de una "neovanguardia", al integrar a su proyecto la necesidad de su fracaso.

22. El trabajo más profundo referido a Dogma 95 y su inscripción en la historia de las vanguardias es la tesis de Claire Chatelet: "Des mythes et des réalités de l'avant-garde à *Dogme 95*, entre tradition et invention", Université de Toulouse 2, École supérieure d'audiovisuel, 2004, 2 vol.

23. Asger Jorn: "Contre le fonctionnalisme", X Triennale d'Art Industriel, Milán, 1954, incluido en *Pour la forme*, 1957 (reed. París, Alia, 2001, pág. 31).

Primera parte

PROBLEMÁTICAS

Capítulo 1

¿Qué es la vanguardia?

Origen de la noción

> Los literatos de vanguardia necesitan un temperamento particular, audacias y pequeños hurtos, desaliño en el aspecto, armas a discreción, todo lo que no se permite el grueso de las tropas ni los jefes ecuestres.
>
> Alphonse Daudet[1]

> En este momento todos forman parte de "la vanguardia" y formar parte de "la vanguardia" qué otra cosa es, en realidad, sino tener genio. Desafortunadamente, dónde comienza la vanguardia y dónde termina...
> Basta, qué importa, trabajemos y dejemos ahí "la vanguardia", esta metáfora tomada del lenguaje militar ya no tiene curso.
>
> Pierre Albert Birot[2]

El primer escollo que se debe evitar en el enfoque de la cuestión de la "vanguardia" es la confusión de la propia palabra con las palabras "nuevo", "innovación", "moderno", "modernidad", incluso "modernismo". Arte *moderno* no es arte *de vanguardia*.[3] Lo mismo ocurre en

1. A. Daudet: "Notes sur la vie", en *La Revue de Paris*, citado en *La Nouvelle Revue Internationale*, nº 6, 1º de abril de 1899, pág. 491.
2. P. Albert Birot: *SIC*, nº 47-48, junio de 1919, pág. 375.
3. Véase Henri Meschonnic: *Modernité Modernité*, París, Séguier, 1988 (reed. "Folio", Gallimard, 1993, págs. 83-96), que reseña una gran cantidad de autores que perpetúan esta confusión, sobre todo Jean-François Lyotard en *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, París, Galilée, 1986 [trad. cast.: *La pos-*

el cine, y más aún, porque al pertenecer "por naturaleza" al mundo moderno (industria, técnica, muchedumbre, velocidad, desplazamientos) en razón de su carácter técnico, el cinematógrafo puede ser llamado moderno de cabo a rabo. En consecuencia, se lo puede encontrar referido con fórmulas del tipo: "el arte moderno por excelencia" o "el único arte moderno" (Delluc), "el único arte de hoy" (Kulechov) y, por deslizamiento de una expresión a otra, se ha llegado a escribir que todo el cine es "de vanguardia" (René Clair).

El segundo escollo vuelve a inscribir ese arte moderno o de vanguardia en un esquema evolutivo del arte que va hacia su "progreso", ya sea "novedad", "pureza", "autorreferencialidad", "autonomía".

Esas confusiones son posibles por el enfoque "interno" de la cuestión. Se postula la autonomía del arte –o del film– y se examinan sus evoluciones o cambios internos, o sea, estilísticos. Ahora bien, la diferencia entre moderno-modernidad-modernismo y vanguardia sólo se puede establecer con la condición de salir de esa interioridad del arte y considerar las *posiciones* de los grupos o de los individuos en la sociedad y en el subsistema social de la cultura, en relación con las instituciones, con el público, con el espacio social.

Se pueden tomar dos ejemplos para comprender esta necesaria salida: la denominación "crítica de vanguardia" que adopta Théodore Duret, el comentarista y promotor del impresionismo. No dice que el arte del que habla *sea* de vanguardia, sino que define como de vanguardia su posición de intermediario entre los artistas y el público. Sobre esta base, califica entonces ese arte como de vanguardia, por estar inscripto en ese tipo de relación social. Por otra parte, se encuentra el proceso Brancusi en Estados Unidos relativo a la destitución de esculturas al rango de mercaderías por parte de la aduana, la negación del estatus de obra de arte. Los considerandos del juicio (en 1926) distinguen una "escuela moderna" –definición de naturaleza– y de un "arte de vanguardia" –definición de situación, de posición.[4]

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, la vanguardia es, por supuesto, parte interesada de eso nuevo, pero de un modo particular: lo promueve a partir de una *política* que ejerce en el seno del dominio artístico, donde se enfrentan tendencias y corrientes y donde pretende construir su hegemonía. Por otra parte, tiene la ambición de ejercer esta acción política en la sociedad. En la misma medida en que se recusan las instituciones reguladoras y de legitimación del mundo artístico, la apuesta del combate de la vanguardia pasa por la conquista del público, la popularización de su enfoque, la socialización de sus ideas o producciones artísticas, su voluntad de supremacía y, por lo tanto, de una voluntad de reestructuración transformadora de la sociedad. A partir de ese hecho, la vanguardia cambia por completo la división social de los públicos entre la muchedumbre indiferenciada y dedicada a las ideas establecidas, fuerza de inercia, etc., y la élite intelectual. Al transgredir las barreras institucionales de los respectivos campos sociales, se dirige a esta muchedumbre, quiere que sea juez de lo que hace por encima de las instancias de legitimación artísticas y literarias (jurados, salones, academias...).

Por eso, la vanguardia no se conforma con una relegación, con una marginación sociales, como podía hacerlo la bohemia o los grupos artísticos de fines del siglo XIX, como los parnasianos; *a fortiori*, los grupos manifestaban una cierta aceptación de la norma a los efectos de poder parodiarla, caricaturizarla, como los Incoherentes, los Hidrópatas y otros Fumistas.[5] Por eso, en conclusión, la vanguardia se encuentra constitutivamente en relación con la acción pública, los medios masivos de comunicación (prensa, afiches, luego la radio, etc.), de la reproduc-

modernidad explicada a los niños, Barcelona, Gedisa, 1987], quien denuncia la "liquidación de 'la herencia de las vanguardias' entendidas como el lugar de la 'experimentación artística'" (pág. 17), posición que retoma la de André Malraux en la *Métamorphose des dieux* ("el mito de la vanguardia, que se basó en la invención, no puede satisfacerse demasiado tiempo únicamente con la impugnación, por más agresiva que sea. Está obligado a la novedad"), *L'Intemporel*, París, Gallimard, 1976, pág. 287. R. Krauss, por su parte, habla de una invariante en los discursos de la vanguardia: el tema de la originalidad", *op. cit.*, pág. 135.

4. Véase Bernard Edelman: *L'Adieu aux arts. 1926 : l'affaire Brancusi*, París, Aubier, 2001.

5. A propósito de las "Artes incoherentes", Daniel Grojnowski ha hablado de "una vanguardia sin avanzada" en *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 40, noviembre de 1981, págs. 73-86. Véanse también D. Grojnowski y Bernard Sarrazin: *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle. Anthologie*, París José Corti, 1990, y D. Grojnowski: *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, París, José Corti, 1997.

ción técnica, *a priori* antitéticos con un arte situado en la problemática de la autonomía y las especificidades.

El cine, nacido *fuera* del campo cultural artístico, instalado de entrada en relación con la muchedumbre, desempeña, pues, un papel clave en esta circunstancia, "juzga" las artes establecidas aunque escape a sus rasgos distintivos, representa una apuesta en relación con la cual se sitúan.

Esos diferentes puntos proceden de la política de la vanguardia, y la definen.

En las décadas del sesenta y del setenta, varios autores de diferentes áreas culturales establecieron distinciones terminológicas indispensables para la construcción de esta noción de "vanguardia". Se trata, en primer término del italiano Renato Poggioli, en 1962, luego del norteamericano Donald Drew Egbert, en 1967, del francés Marc Le Bot, en 1973, del alemán Peter Bürger, así como del rumano Matei Calinescu, en 1974. Poco después, Nicos Hadjinicolaou retomaba una parte de esas reflexiones para desarrollar una síntesis crítica.[6] En el mismo momento, como consecuencia, no faltaron estudios referidos a la vanguardia,[7] pero nos ha parecido que estaban situados *dentro* de las problemáticas trazadas por los autores que acabamos de citar –para desarrollar allí una investigación de tipo histórico (como Linda

6. Véanse R. Poggioli: *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Milán, Il Mulino, 1962 (trad. al inglés, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard, Harvard University Press, 1968); D. D. Egbert: "The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics", en *The American Historical Review*, 73, 2, 1967, y *Social radicalism and the Arts: Western Europe*, Nueva York, Knopf, 1970; M. Le Bot: *Peinture et Machinisme*, 3ª parte: "Idéologies de l' avant-garde", París, Klincksieck, 1973; P. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974 y 1980 (trad. al inglés, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minesota Press, 1984 [trad. cast.: *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987]; M. Calinescu: "'Avant-Garde', Some Terminological Considerations", en *Yearbook of Comparative and General Literature*, 23, 1974, y *Faces of Modernity: Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1977; N. Hadjinicolaou: "Sur l'idéologie de l'avant-gardisme", en *Histoire et Critique des Arts*, nº 6, julio de 1978.

7. En particular el conjunto de *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, con la dirección de J. Weisgerber, Budapest, Akadémiai-Kiado, 1984, 2 vol.

Nochlin o T. J. Clark)–[8] o que usaban la palabra en un sentido vago, más o menos confundido con algunas de las acepciones de la palabra "moderno" (como en Rosalind Krauss, Noël Carroll o Thierry de Duve),[9] o también por otorgarle a la palabra un sentido "autoproclamado" o una dimensión performativa –es de vanguardia quien lo afirma; ser de vanguardia es decir que se lo es–,[10] ya sea, finalmente, porque tomaban la palabra en su sentido comúnmente admitido para operar recortes sociológicos que, por su parte, respondían a criterios rigurosos pero externos al campo artístico (como se lo encuentra en investigadores situados en la esfera de influencia de Pierre Bourdieu).[11] Sin embargo, distingamos, en la década del ochenta, las contribuciones de Andreas Huyssen y Thomas Crow. Este último, al releer a Greenberg, Schapiro y (sobre todo) Adorno, distingue entre modernismo y vanguardia, al ver en el primero un modo de "recuperación", en beneficio de la industria cultural, de subculturas de resistencia, de espacios marginales y subversivos, y en la vanguardia, al "mediador" entre esos

8. L. Nochlin: "The Invention of the Avant-Garde: France 1830-80", en *Art News Annual*, 34 [1968], incluido en *The Politics of Vision*, Harper & Row, 1989; T. J. Clark: *The absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851* e *Images of the People Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1973, así como sus estudios sobre Manet).

9. R. Krauss: *The originality of the Avant-Garde*, *op. cit.* T. de Duve: *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París, Minuit, 1984, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, Minuit, 1989; Noël Carroll: "Avant-garde Art and the Problem of Theory", en *The Journal of Aesthetic Education*, otoño de 1995 y *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, parte III. En el índice de su *Art de l'âge moderne*, Jean-Marie Schaeffer, en la palabra "vanguardia" indica "véase modernismo" (París, Gallimard, 1992).

10. Alain Monsseigne: "Rôle et place de la photographie dans les revues d'avant-garde artistique en France", en *Le retour à l'ordre*, Université de Saint-Étienne, travaux VIII, CIEREC, 1986, pág. 317.

11. "Les avant-gardes", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 88, junio de 1991, donde el término, constantemente empleado, nunca es objeto de una definición. Véanse también P. Bourdieu, les *Règles de l'art*, París, Seuil, 1992 [trad. cast.: *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2005] (donde no figura entre los "conceptos" incluidos en el índice al final del volumen, contrariamente a "bohemia" o a "cabaret") y Christophe Charles, *Paris, fin de Siècle. Culture et politique*, París, Seuil, 1998.

diferentes polos, el "engranaje esencial de una economía cultural bajo el control de Estado".[12] A partir de Enzensberger y Bürger, Huyssen también insiste en la diferencia entre modernismo y vanguardia, y en sus vínculos con la cultura de masas, pero destaca, por el contrario, la dimensión política de las vanguardias.[13]

Si, tal como Egbert lo demostró, la noción de "vanguardia" es de origen militar –la agudeza de Baudelaire lo expresa de modo suficiente–,[14] su uso en el campo del arte es correlativo con la acepción *política* de la palabra. El papel de vanguardia del arte puede aparecer tras las huellas de una concepción del movimiento político, social, *como* una vanguardia. En un primer momento, el arte "de vanguardia" es el heraldo, el portavoz del movimiento, se encuentra en la vanguardia de la lucha social o en la vanguardia de la *sociedad*; en un segundo momento, sobre la base de la autonomización del arte y de la constitución de un campo artístico, el arte de vanguardia se encuentra en la vanguardia *del arte*... Pero en ese segundo caso, si bien se define ante todo por su práctica social en medio del campo (se coloca en la vanguardia en relación con un conjunto), no deja de conservar las prerrogativas de la primera acepción, es decir que conserva

12. T. Crow: "Modernisme et culture de masse dans les arts visuels", en *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 19-20, junio de 1987, págs. 20-50.

13. A. Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington e Indianapolis, *Indiana University Press*, 1986. Véanse en particular "The Hidden Dialetic: Avantgarde-Technology-Mass Culture" y "The Search of Tradition".

14. "Del amor, de la predilección de los franceses por las metáforas militares. Aquí, toda metáfora tiene bigotes.

Literatura militante.
Estar de guardia.
Llevar alta la bandera [...].
Para agregar a las metáforas militares:
los poetas combativos
Los literatos de vanguardia.

Esta costumbre de las metáforas militares denota espíritus no militantes, sino hechos para la disciplina, es decir, para la conformidad, espíritus domésticos, espíritus belgas, que sólo pueden pensar en sociedad." (*Mon cœur mis à nu* [*Mi corazón al desnudo*] XXIII [1864], *Œuvres complètes*, París, Laffont "Bouquins", 1980, pág. 414).

una dimensión política, que se puede definir bajo dos aspectos: su práctica social (grupo, acción pública) y su "conciencia histórica del futuro"[15] o su utopismo. El *momento* "vanguardia", como política del arte en medio del campo artístico, sólo dura el tiempo necesario para cumplir el designio más ambicioso de una casi "desaparición" del arte, su disolución en lo social –lo que lleva al absoluto uno de los aspectos que los sansimonianos, y tantos otros, le habían acordado–, o renunciar a él.

Primer sentido de la vanguardia artística

Según la costumbre, ese primer momento se remonta a los escritos de Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825), "socialista utópico", según la clasificación propuesta por Engels, entre los predecesores de los marxistas,[16] y al que también se podría calificar como apóstol de la industria o como tecnócrata adelantado a su tiempo.[17] Marcado por su experiencia de la revolución norteamericana, preconizaba una "reorganización de la sociedad europea" en un solo cuerpo político, con una moneda única y un comercio concertado, base de una "paz perpetua". Por lo demás, si bien Saint-Simon prevé un lugar particular para los lite-

15. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, París, Seuil, 1990, pág. 48.

16. Véase Friedrich Engels [1892]: *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, París, Éditions Sociales, "Classiques du marxisme", 1969 [trad. cast.: *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1977]. Una presentación de la vida y el pensamiento de Saint-Simon se encuentra en un volumen de sus *Textes choisis* [1951], París, Éditions sociales, "Les Classiques du peuple", con prefacio y comentarios de Jean Dautry, 1969.

17. Por otra parte, en el *Anti-Dühring*, Engels señala que en Saint-Simon "la tendencia burguesa aún conserva un cierto peso junto a la orientación proletaria" (*Anti-Dühring* [1878], París, Éditions Sociales, 1963, pág. 51 [trad. cast.: *Anti-Dühring o la revolución de la ciencia de Eugenio Dühring: introducción al estudio del socialismo*, Madrid, Ayuso, 1975]) y Karl Marx en *El Capital* ve en toda una parte de su doctrina "la glorificación de la sociedad burguesa moderna, a la que defiende contra la sociedad feudal, o la de los industriales y banqueros contra los mariscales y los legisladores napoleónicos" (París, Éditions Sociales, 1976, Libro III, cap. XXXVI, pág. 558 [trad. cast.: *El capital*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964]).

ratos y los artistas junto a los ingenieros y sobre todo a los científicos,[18] son más particularmente sus discípulos, sansimonianos tales como Olinde Rodrigues, Prosper Enfantin y en especial León Halévy, custodios de una "religión de Saint-Simon", anunciada por su *Catecismo* y su *Nuevo Cristianismo*, quienes desarrollarán ese aspecto. Hadjinicolaou distinguió bien el papel acordado al arte en ese contexto: lejos de ser innovador en su dominio propio –*a fortiori* en el plano estilístico–, puede seguir siendo muy clásico, incluso académico, puesto que su tarea consiste en popularizar y promover las ideas de reforma o revolución social.[19] Sin embargo, el estudio detallado de la doctrina sansimoniana y de sus avatares en Auguste Comte, Pierre Leroux y otros deja ver una ambivalencia que perdura hasta en los movimientos posteriores de esta tendencia del arte.

En su monumental trilogía consagrada a las doctrinas de la época romántica, Paul Bénichou[20] demostró, en efecto, cómo, al otorgar al arte este lugar de portavoz, se postulaba asimismo la fe en un arte que formula, dibuja y da cuerpo a la utopía política.

18. En *La Parabole* y en *L'Organisateur*, expone los medios que permiten instaurar un "régimen industrial". Su "sistema político" nuevo distingue una "Cámara de invención", compuesta por ingenieros, literatos y artistas, una "Cámara de exámenes", compuesta por fisiólogos, físicos y matemáticos, y una "Cámara de ejecución", compuesta por industriales ricos. Sobre los ecos del sansimonismo y del postsansimonismo en el mundo cultural y artístico, véase Jean Chesneaux, *Jules Verne. Une lecture politique*, París, Maspero, 1982.

19. En 1833, en la *Revue encyclopédique*, publicación de Pierre Leroux, el sansimoniano Hippolyte Fortoul critica "el arte por el arte" como doctrina. Por otra parte, los sansimonianos ven el porvenir del arte en los Panoramas y los dioramas ("L'art nouveau de la peinture", en *Le Globe* del 12 de mayo de 1831). J. Chesneaux recuerda una obra del doctor Guépin de 1854, *Philosophie du XIXe siècle, étude encyclopédique sur le monde et l'humanité*, que apela al nacimiento de una "literatura de la era científica" que "inscriba en la superficie del planeta las realizaciones de la humanidad" (*op. cit*, págs. 73-74).

20. P. Bénichou: *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'Âge romantique*, París, Gallimard, 1977 [trad. cast.: *El tiempo de los profetas: doctrinas de la época romántica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984]; *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, París, Gallimard, 1992; *Le Sacre de l'écrivain, 1730-1830. Essais sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, Gallimard, 1996.

> Al sansimonismo le ocurre lo mismo que a todas las doctrinas que por necesidad interna son llevadas a valorizar el arte: desde que, por su decreto, deja de ser algo fútil, tampoco puede ser una simple técnica de persuasión a su servicio, pues bien se sabe que si fuera tal, no persuadiría.[21]

Si bien se trata en un primer momento de "reclamar" "la ayuda de los artistas para darle a nuestro apostolado una forma más viva",[22] luego se pasa a la convicción de que "el arte se base en anticiparse a los demás hombres en el conocimiento de esta revelación y a predicársela":[23] "Los sansimonianos, escribe Bénichou, tienen al arte, al mismo tiempo y confusamente, como auxiliar y como guía".[24]

Esta función profética otorgada al arte, de quien se supone que "reviste las ideas abstractas con formas sensibles y materiales, con imágenes vivas y sorprendentes", pero, al mismo tiempo, les da una formulación inédita, las *anticipa* de alguna manera, lleva a concederle al artista una "misión" que lo coloca "a la cabeza de la sociedad".[25]

Se trata de un primer vínculo establecido entre el arte y el proyecto político, del que es preciso destacar inmediatamente que resulta, de alguna manera, el hecho de las políticas: al igual que el Diderot "crítico de arte" preconizaba una pintura cívica, moral, edificante, los sansimonianos, y luego los proudhonianos, cargarán al arte con una misión de esa índole. Por cierto que varios artistas adherirán con mayor o menor constancia a esta doctrina (en particular Franz Liszt, Hector Berlioz –quien escribió un "Canto de inauguración de los ferrocarriles"–, George Sand, Alfred de Vigny y Victor Hugo, más adelante Nadar o el músico Félicien David) y tanto a fines del siglo XIX como en el transcurso del XX, los movimientos artísticos de alguna manera se inscribirán en esta

21. P. Bénichou: *Le Temps...*, *op. cit.*, pág. 288.

22. P. Buchez: *Recueil de prédications*, tomo II, pág. 282 (citado por P. Bénichou, *op. cit.*, pág. 289). En el *Passagen-Werk*, de Benjamin, se encuentran numerosas citas relativas a los sansimonianos, en especial un fragmento dedicado a la "Poesía del sansimonismo" (*Paris, capitale du XXe siècle*, París, Cerf, 1989, págs. 591-592).

23. *Feuilletons des journaux politiques*, 28 de abril de 1830 (*ibid.*).

24. P. Bénichou, *op. cit.*, pág. 289.

25. *Aux Artistes. Du passé et de l'avenir des Beaux-arts*, París, 1830, pág. 74 (citado por *P. Bénichou, op. cit.*, pág. 291). Folleto anónimo atribuido a Émile Barrault.

perspectiva de "auxiliar convincente": pensemos en los "Ambulantes", en Rusia y en las diversas escuelas realistas o populistas de la década del treinta, pasando por el compromiso de pintores o poetas en el sector de la prensa anarquista, pacifista (Kupka caricaturista feroz, Steinlen, etc.), luego en el "realismo socialista" soviético.[26]

Otra cosa es la reivindicación *por parte de los artistas* de encontrarse a la cabeza de los movimientos artísticos y de tener que desempeñar un papel, derivado de esta posición, en el marco sociopolítico.

Para llegar a eso, será preciso que el arte acceda a la autonomía, que se haya constituido un campo artístico autónomo, literario, regido por sus propias leyes y que sea, en sí mismo, teatro de una socialidad, de relaciones de dominación, alianza, sujeción, competencia.

Los campos intelectual, literario y artístico

La conciencia de la autonomía del campo artístico, con sus instituciones, sus academias, etc., permite el surgimiento de un discurso sobre la autonomía del arte y la formación de doctrinas que explican su naturaleza y sus modalidades. Es, para decirlo rápidamente, "el arte por el arte", doctrina menos "formalista" que idealista, pues, lejos de detenerse en la contemplación de la forma por sí misma, la convierte en el medio de acceso a una realidad superior, la belleza, según el modelo platónico. Théophile Gautier, quien atraviesa el romanticismo, se erige precisamente en turiferario del Arte y es el parangón de esta posición. Sin embargo, ese promotor de la doctrina del "arte por el arte", en su prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1835), donde ataca a aquellos que, como Saint-Simon, le asignan al arte fines sociales, se encontraba asimismo cercano y admiraba a Charles Fourier, y su anarquismo individualista. Es decir que la repulsión a comprometer su arte al servicio de una causa no significa que no se le acredite una dimensión subversiva, incluso en el plano social. El episodio de la "batalla de Hernani", liderado precisamente por Théophile Gautier, vestido con chaleco rojo,

26. *Cf.* Andrei Jdanov: "L'écrivain doit marcher à l'avant-garde du peuple en lui désignant la voie de son évolution" (*Sur la littérature, la philosophie et la musique* [1946], París, Norman Béthune, 1970, pág. 36. Citado por N. Hadjinicolaou, *op. cit.*, pág 58).

y el grupo de los *Jeunes-France* testimonia que es al mismo tiempo una reivindicación de la libertad artística (encarnada por las ideas románticas) y del no conformismo social ni político (inspirado por las ideas liberales).

La controversia, sorprendente para nuestra actual sensibilidad, entre Tolstoi y Mallarmé demuestra bien ese reparto: Tolstoi, que permanece impregnado por una ideología populista, estigmatiza la oscuridad –a la que considera criminal– de los simbolistas.[27] En su espíritu se encuentra un devenir anónimo de la literatura,[28] una especie de disolución del arte en la sociedad, que es lo opuesto a la torre de marfil.

Al responderle al escritor ruso, el simbolista Rémy de Gourmont define así el "papel del arte":

> El arte tiene un objetivo particular y totalmente egoísta: es en sí mismo su objetivo. No asume de buen grado ninguna misión, ni religiosa, ni social, ni moral. [...] Afirma lo divino [...] pretende ser libre, pretende ser inútil, pretende ser absurdo, es decir, estar en desacuerdo con las propias fuerzas de la naturaleza que mantienen al hombre en una estricta servidumbre. [...]
>
> Sin embargo, la tendencia de los hombres es la de poner al servicio de sus necesidades incluso lo inútil. Así es como se atribuye a una determinada obra de arte puro un segundo significado, sobreagregado arbitrariamente y de manera tan artificial que se lo puede quitar, volver a poner, cambiarlo –como los vestidos de los ídolos españoles–, sin que la obra pierda nada de su carácter desinteresado.
>
> Ocurre entonces que algún gran escritor, como Tolstoi, creyendo hacer al mismo tiempo arte y moral, hace arte puro, pese a su deseo y pese a su voluntad. Esto es infrecuente y muy a menudo los propios hombres con genio son castigados y reducidos a la mediocridad cuando quieren servirse del arte, en vez de servirlo.[29]

27. L. Tolstoi: "Qu'est-ce que l'art?", en *La Revue blanche*, tomo XV, 15 de enero de 1898, pág. 126 y "Les Décadents", *ibid.*, 15 de febrero de 1898, pág. 251. Su texto "Le rôle de l'art" es asimismo discutido por *La Nouvelle Revue Internationale*, nº 6, 1º de abril de 1899, pág. 492.

28. El autor de *Guerra y Paz* pasa los últimos años de su vida reescribiendo los evangelios en lenguaje profano, "desaparece" como autor en el mismo momento en que experimenta la mayor celebridad.

29. R. de Gourmont: "Sur le rôle de l'art" [respuesta a Tolstoi] (1899), en *Le Chemin de velours*, París, *Mercure de France* s. f., 6ª edición, págs. 305-306.

En este caso resulta patente la contradicción entre la utilidad que se logra por desconocimiento de lo que se hace y la imperiosa obligación del arte. Sin embargo, Gourmont ya no se conforma con proclamar la doctrina del "arte por el arte": debe evocar este "segundo significado", aún considerado como un compromiso provisorio. La superación de esta contradicción será considerar la pureza del arte como constituyente, de alguna manera, de su utilidad social, ya no en la representación que ofrece (su tema), sino en su propio ser, antitético con respecto a los valores de la sociedad mercantil. Mallarmé, que parte del polo opuesto al de Tolstoi, cruza la utopía de éste. Por otra parte, al hablar del "Arte social y del Arte por el arte", Gustave Kahn intenta formular la superación de "la antigua querella de los objetivos del arte": ¿debe bastarse por sí mismo (arte por el arte) o debe ser un beligerante al servicio de ideas sociales (arte social)? Para él, "los últimos acontecimientos sociológicos, el nuevo poder del socialismo, el desarrollo de las ideas anarquistas, la presencia de hermosas utopías familiares a lo William Morris" sirven como "punto de partida a idealistas del arte social". Pero esto no se opone al "arte por el arte" si se ve en éste no solamente la búsqueda de la belleza, sino el despojamiento del sujeto de contingencias demasiado estrictas, una generalización.[30]

En ambos existe esta conciencia de un cuestionamiento del propio arte como institución. Pero Tolstoi quiere un arte "útil", mientras que Mallarmé quiere un arte "eficaz". Para ir de uno a otro, es necesario recorrer todo un camino.

Ahora bien, durante todo el final del siglo XIX resonará precisamente esta contradicción en medios del mundo artístico. La modernidad -tal como Baudelaire la había captado: ciudad, muchedumbre, mundo, industria, exposiciones universales- redefine el campo artístico desde una nueva perspectiva: proletarización de los artistas -en particular de los escritores-, técnicas de reproducción que relativizan la noción de originalidad, cosmopolitismo. Baudelaire había reaccionado reconociendo con una infrecuente agudeza, al mismo tiempo, la redefinición del arte que se imponía -en particular su carácter provisorio, lábil, la relatividad de sus valores, como la Belleza- y reivindicando, sin embargo, una belleza acordada al cambio, "eterna" en ese cambio, la moda. Pretendía conciliar los contrarios. Resulta demostrativo que recurriera al "artista

30. *La Revue blanche*, nº 82, 1º de noviembre de 1896, pág. 416.

moderno" por excelencia, Constantin Guys: éste es pintor, pero hace más bien esbozos, croquis, no expone tanto en los "Salones", sino que publica sus acuarelas o sus dibujos en los periódicos, no constituye una obra perenne, disemina sus trabajos y termina por ser olvidado. En verdad, es la figura del fotógrafo, la del reportero, lo que pinta Baudelaire a través de Guys, lo que le permite condenar al daguerrotipo, ¡mientras exalta todo lo que él permite![31]

Esta contradicción afinca en el reconocimiento de que, por una parte, el arte despliega un campo autónomo y que, por otra, la dimensión social de ese campo lo historiza, le promete mutar, reformularse en función de la interiorización de las relaciones sociales, de lo político. La respuesta a ese estado de hecho será el desarrollo de una *política del arte* y no de un arte político ni de un arte "puro", una política del arte que sea el hecho de un grupo convencido, incluyendo la disolución del arte en lo social, ya que su utopía es la de ganar lo social para el orden del arte, por lo menos en algunos.

Peter Bürger escribe que con "los movimientos de la vanguardia histórica, el subsistema social que es el arte entra en la escena de la autocrítica".[32] Por subsistema social, Bürger designa lo que Bourdieu llamó campo. Sin embargo, lo considera de manera mucho más "expresiva" que Bourdieu al ver en la autonomía un "modo funcional" frente a "la demanda socialmente útil" de la burguesía, cuya dominación política pone fin a la "tensión entre el marco institucional y el contenido de las obras individuales", llevándolos hacia una coincidencia. Así, para él, la novedad realista correspondería a "la autocomprensión de la burguesía".[33]

La autorreflexividad, o la conciencia de sí, de la obra de arte se encontró extraviada en la absolutización que se propuso en el nombre de Greenberg para rechazarla bajo la antigua acusación de "formalismo".[34] Sin embargo, para no arrojar al bebé junto con el agua del

31. Es sorprendente que W. Benjamin no haya visto esto, que haya ignorado la relación de Baudelaire con Guys.

32. P. Bürger, *op. cit.*, pág. 22.

33. *Ibid.*, págs. 24-27.

34. Véase Benjamin H. D. Buchloh [1977]: *Formalisme et historicité. Autoritarisme et régression. Deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, Angers, Éditions Territoires, 1982.

baño, hay que detenerse en el hecho de que esta proclamación de autonomía, sean cuales fueren sus consecuencias y sus posteriores caricaturas, crea un punto de no retorno. El desarrollo de los movimientos de vanguardia en el siglo XX es inseparable de este reconocimiento modernista, aunque lo que los distingue se sitúe más allá. Se verá particularmente en qué medida los rusos, que pasan del futurismo al constructivismo, acompañados por la teorización formalista, son capaces de articular función social, incluso comando social, con autonomía de la forma.

Pero es preciso destacar ante todo que la autonomía del arte no es sinónimo de constitución de un campo artístico autónomo –fenómeno objetivo–, incluso si este objetivo, esta reivindicación "subjetiva" de los artistas y de los movimientos artísticos desempeña un papel mayor en esta constitución.

Mutación de los campos literario y artístico

Uno de los fenómenos sociales que afecta el mundo artístico en el transcurso del siglo XIX es el de la "proletarización" de sus agentes. Una de las facetas de ese fenómeno es el desarrollo de la cultura de masas, en particular la prensa y el grabado, que multiplican y difunden lo que antes estaba reservado a una pequeña cantidad de gente. Pero la otra vertiente es el flujo de los intelectuales surgidos de la burguesía o de la pequeña burguesía, los que no encuentran lugar en el mercado literario o artístico tan fácilmente como sus predecesores –menos numerosos– bajo el *Ancien-Régime*.[35]

De esta nueva situación –cuantitativa y cualitativa– de la clase instruida en búsqueda de trabajo procede la bohemia, categoría social que hace de la necesidad una virtud al asumir la marginalidad a la que ha sido arrojada. El fenómeno ya ha sido estudiado y periodizado[36] y no volveremos a él, salvo para insistir en su papel en la formación de ciertas corrientes de la ideología estética de la que surgirá la van-

35. Vigny, Barbey, Gobineau, Leconte de Lisle, Taine, Renan, Flaubert, etc. son aristócratas o rentistas: los Goncourt hablan de la bohemia en los términos que los burgueses emplean con respecto a los obreros.

36. Véase, en particular, Jerrold Seigel [1986], *Paris bohème 1830-1930*, París, Gallimard, 1991.

guardia,[37] en particular en el fundamento que le ofrece a la reivindicación de pureza y elitismo que afecta a los grupos o las corrientes más avanzadas de la época, y que entra directamente en contradicción con nociones como el gusto del público.

Se puede decir, con Jerrold Seigel, que hay dos fases en el fenómeno de la Bohemia: la primera, que expresa la relegación social, la marginación, la exclusión de que son víctimas los artistas "proletarizados", y la segunda, que expresa una reivindicación de la identidad, una asunción de ese lugar marginal y que sirve como trampolín para provocar a la sociedad, que se convierte en un argumento publicitario.[38]

En una respuesta a Marcel Proust, Lucien Muhlfeld evoca, en 1896, la situación de la generación de escritores que entonces tenían entre veinticinco y treinta años:

> Frente a la mediocridad de los empleos administrativos, ex alumnos de las escuelas normales, incluso de la Central y del Politécnico, archivistas, catedráticos de filosofía pensaron en volcarse a la vida literaria. Mientras que los notarios que los habían precedido se habían manifestado en la atmósfera de los periódicos livianos o en los teatros de revistas, ellos aprendieron a pensar en las gimnasias superiores de Hume, Bossuet, Schopenhauer, Claude Bernard.
>
> A partir de entonces, el foso se ahondó, profundo y sombrío, entre la

37. Clement Greenberg identifica las nociones de "bohemia" y "vanguardia". Por otra parte, no ignora en absoluto esos cambios sociales: los considera únicamente desde el ángulo de la determinación subjetiva de los artistas "que abandonan la sociedad burguesa por la bohemia" ("Avant-garde et kitsch", *op. cit.*, pág. 11). El esquema de Greenberg es el de un enfrentamiento cara a cara de los artistas con los burgueses y de una ruptura con ese público "natural" que le vuelve la espalda al arte de vanguardia a medida que éste "se especializa" en sí mismo.

38. Gisèle Freund, citada por Benjamin destaca, por su parte, el contraste entre "la primera generación de la bohemia –Gautier, Nerval, Nanteuil–, que a menudo era de buen origen burgués, y la segunda: "Murger era hijo de un conserje de sastre; Champfleury era hijo de un secretario de alcaldía de Laon; Barbara, hijo de un pequeño comerciante de música; Bouvin, hijo de un guardia campestre, Delvau, hijo de un curtidor del Faubourg Saint-Marcel y Courbet era hijo de un agricultor". "Nadar –el hijo de un editor arruinado– pertenecía a esta segunda generación." (U 8a, 5). (Benjamin: *Paris, capitale du XIX siècle*, *op. cit.*, pág. 602.)

pequeña tropa de intelectuales y la masa poco fortalecida por la preparación de un bachillerato penoso, luego debilitada por las preocupaciones por los negocios o mundanas. [...]

[La situación se agravará] Pues ningún síntoma dentro del auge democrático permite predecir un renacimiento del gusto público.[39]

El fenómeno sociológico del "auge democrático" de los bachilleres y de las ambiciones literarias de estudiantes entregados a empleos mediocres[40] es justamente puesto de relieve aquí, en contraste con la situación anterior, en la que la naciente "literatura industrial" conseguía absorber a esos candidatos.

Cada vez resultará menos un rasgo distintivo escribir y hacer imprimir, decía Sainte-Beuve en 1839. Con nuestras costumbres electorales, industriales, todos, al menos una vez en la vida, habrán tenido su página, su discurso, su prospecto, su brindis, serán autores. De ahí a hacer un folletín no hay más que un paso... Por otra parte, en nuestros días, ¿quién se puede decir a sí mismo que en alguna medida no escribe para vivir...?[41]

Se agrava el divorcio entre las aspiraciones de los postulantes y el público, que los rechaza. Al exacerbar la relegación social la exigencia doctrinaria, a una especie de aceptación pasiva de la exclusión le sucede una fase ofensiva.

Del "Parnaso" a La Revue blanche

En su *Légende du Parnasse contemporain*, Catulle Mendès describe muy bien la situación de los poetas reagrupados bajo ese lema. Al querer publicar un libro colectivo de versos nuevos, esos "jóvenes poetas de entonces buscaron un título general que no implicara ninguna posición

39. L. Muhlfeld: "Sur la clarté" [respuesta a "Contre l'obscurité", de Proust], en *La Revue blanche*, nº 75, 15 de julio de 1896, págs. 79-80.

40. Era corriente entonces encontrar esta clase de pequeños anuncios: "Publicidad. Hombre de letras se ofrece como secretario. Habla francés, inglés y español. Viajaría al extranjero" (*La Revue blanche*, nº 82, 1º de noviembre de 1896).

41. Sainte-Beuve: "De la littérature industrielle", en *Revue des Deux Mondes*, 1839, XIX, 4, págs. 682-683, citado por W. Benjamin: *Paris, capitale...*, *op. cit.*, pág. 602.

tomada, que no pudiera ser reivindicado por ninguna escuela, que no molestara en nada la originalidad de inspiraciones diversas. Querían que su libro común fuera a la poesía lo que el Salón anual es a la pintura".[42] Esos recién llegados, preocupados por ocupar un lugar en el mundo literario (referencia al Salón, donde sin embargo se rechaza a los pintores impresionistas), preocupados por inscribirse en una tradición (de ahí la palabra "Parnaso"),[43] no tienen, pues, ninguna voluntad combativa, ninguna estrategia de grupo, "ninguna consigna, ningún jefe"; "nunca fueron, jamás intentaron ser innovadores".[44] Sin embargo, encuentran las injurias y las "chanzas": molestan a los que ya ocupan un lugar, a escritores prosistas, autores teatrales y críticos.[45] Se los bautiza con nombres grotescos: "Estilistas", "Formistas" –incluso "*Fô-ôrmistes*"–, Fantasistas", "Impasibles" y finalmente "Parnasianos". Se los parodia. Mendès informa que un cochero que se peleaba con otros por un incidente entre vehículos, "después de agotar todo el vocabulario popular de ultrajes, finalmente les había arrojado a sus adversarios vencidos por esta suprema injuria, ante la que no había nada para responder: 'Parnasianos, ¡bah!'". Este recibimiento y esas burlas son de la misma naturaleza que los que reciben los pintores impresionistas, contemporáneos de los parnasianos y los simbolistas.[46] En sus artículos, Théodore Duret insiste en los insultos, las injurias, la denigración de que fueron objeto los impresionistas por parte del público y la crítica.[47]

[Al no pensar] "en ser revolucionarios en poesía", tomábamos con paciencia nuestro mal, con hermosos consuelos. El amor a nuestro arte, ante todo,

42. Catulle Mendès: *La légende du Parnase contemporain*, Bruselas, Auguste Brancart, 1884, págs. 5-7.

43. Reivindicaban proceder de Victor Hugo, pues, dice Mendès, "en verdad [...] todo procede del Padre" (*ibid.*, pág. 25).

44. *Ibid.*, págs. 19-20.

45. Mendès insiste en el origen modesto de muchos de esos recién llegados (hijos de campesinos, de gendarmes...).

46. Véanse Jacques Lethève: *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, París, Armand Colin, 1959 y Jean-Paul Bouillon *et al.* (dir.): *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, París, Hazan, 1990.

47. Théodore Duret: *Critique d'avant-garde*, París, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998.

un amor desinteresado, desenfrenado, nunca disminuido [...]". "Ya no eran los tiempos de las sonrientes bohemias que Murger ha contado, monedas de cien tomadas con una fastidiada desenvoltura, estallidos de risa los días en que se vencían, sin se saldadas, las fechas de pago. La juventud tenía el noble orgullo de creer que la miseria debe seguir siendo digna [...]".[48]

Por su parte, *La République des Lettres*, publicación parnasiana, se definía así:

> La Revista persigue el objetivo de agrupar, en torno de personalidades ilustres que han tenido la gentileza de asegurar su colaboración, a los nuevos talentos ya célebres y a los aún desconocidos. La comunidad de los trabajos no les exigirá a los colaboradores una entera conformidad de tendencias. Para darle al conjunto de sus obras un noble carácter de unidad, bastará que exista entre ellos un punto de comunión: el amor y el respeto a su arte.[49]

Tomemos ahora una de las numerosas revistas simbolistas, nacida en el regazo de Mallarmé, que reivindican la noción de "decadencia", como el *Scapin* del 1° de septiembre de 1886. Allí se proclama:

> Las literaturas son de esencia innovadoras. Sólo pueden existir [...] prosiguiendo la búsqueda de desconocidos. La delantera es, para ellas, una expresa condición de vitalidad.[50]

Aquí se desarrolla una dimensión ofensiva, tanto para responder a los críticos y la incomprensión del público como para polemizar con revistas rivales, aunque de la misma esfera de influencia. Se habrá notado la expresión "delantera", que introduce un equivalente de la noción de "vanguardia" para definir una posición vinculada a la innovación.

Franqueemos otra etapa con una revista aún más tardía, al mismo tiempo impregnada de esoterismo, de esta pureza de la lengua que concluye en la oscuridad, y de anarquismo, de rechazo a la sociedad: *La Revue blanche*, que nace en 1890.

Ambas direcciones coexisten allí, pero sin articulación. Así, Mallarmé o sus amigos –como Félix Fénéon, uno de los colaboradores de la revista– manifiestan su solidaridad con quienes lanzan bombas, los Vaillant y otros,[51] al comprobar que no consiguen dirigirse a los jornaleros (en el mismo sentido, Cézanne afirma que la opinión de su cochero le importa más que la de los críticos y los coleccionistas).[52]

48. C. Mendès, *op. cit.*, págs. 26, 10, 111.
49. *Ibid.*, pág. 139.
50. Citado en J. Lethève: *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, *op. cit.*, pág. 192.

La revista está abierta a las manifestaciones de la modernidad que dinamitan el orden artístico establecido, en particular por el lado del destinatario: la muchedumbre, entidad nueva, nacida de la ciudad tentacular, la metrópolis, que redefine de nuevo la categoría de público. Se habla de circo, de cabarets, de *music-halls*, de la calle. Alfred Jarry –cuyas crónicas "de Almanaque" dan un buen testimonio de esa porosidad de los fenómenos del divertimiento masivo como de la vida social en general– expresa la contradicción entre la muchedumbre, que no puede comprender, y la grandeza del arte.

> La muchedumbre no comprende *Peer Gynt*, que es una de las piezas más claras que se hayan escrito; tampoco comprende la prosa de Baudelaire, la precisa sintaxis de Mallarmé. Ignora a Rimbaud, supo que Verlaine había existido después de que se murió, y la aterroriza escuchar los *Flaireurs* [de Charles van Lerberghe] y *Pelléas et Mélisande* [Claude Debussy]. Finge considerar a los literatos y los artistas como a un pequeño grupo de buenos muchachos chiflados y, según algunos, sería necesario podar de la obra de arte todo lo que es accidente y quintaesencia, *el alma de lo superior*, y castrarla, tal como podría hacerlo, en colaboración, una muchedumbre. Es su punto de vista [...].
>
> ¿No tenemos acaso el derecho a considerar como nuestra a la muchedumbre –que según se nos dice está alienada por sobreabundancia, porque los sentidos exacerbados nos dan sensaciones a su juicio alucinatorias– como un alienado por déficit [...], cuyos sentidos han quedado tan rudimentarios que sólo percibe impresiones inmediatas? Para ella, ¿el progreso es acercarse a la bestia o desarrollar poco a poco sus embrionarias circunvoluciones cerebrales?

51. Félix Fénéon, secretario de redacción de *La Revue blanche* es acusado de "terrorismo" en 1894, Octave Mirbeau e Ibsen son citados por Vaillant a su proceso en 1893.

52. Desde Catulle Mendès a Cézanne, notemos esta referencia al cochero como representante del pueblo (que es, al mismo tiempo, la figura del conductor, del piloto, del que va adelante. Los bolcheviques adoptarán el aspecto del chofer de automóvil, con ropa y casco de cuero).

El arte y la comprensión de la muchedumbre son tan incompatibles [...].[53]

De ese divorcio asumido e incluso reivindicado nace un elitismo, pero un elitismo ofensivo que no admite su marginación como una fatalidad y un repliegue sobre sí mismo, sino que quiere imponer los valores y quiere imponerse. Ofensivo en relación con el *establishment* artístico y literario, y su sistema social de Salones, Premios, consagraciones diversas –instancias de legitimación que generan conflictos de poder en el seno del campo– y con relación a la sociedad en su conjunto, a la que se oponen la nueva visión impresionista, la elaboración simbolista, etc., cuyos modos de pensamiento y de percepción la chocan, conflicto en el seno del campo social que encuentra una "alianza" objetiva por el lado de los anarquistas y luego de los revolucionarios en general.

En su primer número impreso en París (después de dos años de publicación irregular en Bélgica), fechado el 15 de octubre de 1891, *La Revue blanche* publica un texto liminar que no se llama "manifiesto", aunque presenta algunos de sus rasgos, que testimonia, *vía* su denegación, el sentido que puede tener el lanzamiento de una revista en el campo literario parisino:

Que no vaya a confundir el carácter juvenil de nuestro formato: ésta no es una revista combativa. No nos proponemos socavar la literatura instalada, ni suplantar los jóvenes grupos literarios ya organizados. Muy sencillamente, queremos desarrollar aquí nuestras personalidades [...].

Esta argumentación parece retomar la de *La République des Lettres*, de los parnasianos. Sin embargo, seis meses después, Rémy de Gourmont, uno de los animadores de la revista, publica con el título "El Simbolismo" un texto más de proclama y más colectivo que distingue "dos clases de escritores, los que tienen talento –los Simbolistas– y los que no lo tienen, los Demás". La línea de demarcación pasa por la concepción del arte como portador de lo "Nuevo", "elemento tan esencial que instituye casi por sí solo al Arte por entero". Y especifica:

53. A. Jarry: "Questions de théâtre", en *La Revue blanche*, nº 86, 1º de enero de 1896, págs. 16-18.

de todas las teorías de Arte que fueron gemidas en estos penúltimos días, una sola aparece como nueva y nueva con una novedad no vista, inaudita, el simbolismo, que, [...] se traduce literalmente mediante la palabra "Libertad" y, para los violentos, mediante la palabra "Anarquía".

Doctrina, sin embargo, del "Arte personal, y solamente el Arte [...] es siempre casi incomprensible. Al ser comprendido, deja de ser arte puro".[54]

El arte puro, variante del arte por el arte, vuelve a encontrarse, pues, del lado del anarquismo, sobre la base de dos elementos constituyentes: el individualismo y la rebelión, reunidos mediante la palabra "libertad".

La incomprensión, al testimoniar el rechazo a cualquier concesión, como rasgo de la libertad del individuo, es la reivindicación de lo minoritario que tiene razón en contra de la mayoría. Paul Adam, otro animador de la revista declara que "lo que quiere demostrar la anarquía mediante la violencia es que la minoría inteligente y audaz se convierte en una fuerza contra la cantidad estúpida y feroz".[55]

Se ve ahí la elaboración, por autoproclamación, de una falange avanzada, diferente al grueso de las tropas artísticas y en conflicto con el gusto dominante: una "vanguardia".

Liberada del "utilitarismo" sansimoniano, esta "vanguardia" no deja de ser menos deudora, en el plano de su práctica, de la *política* artística sansimoniana. ¿Acaso Saint-Simon no es uno de los precursores del modelo del partido político de oposición donde "todos aquellos que lo componen, unidos por principios comunes, que reconocen a un jefe que concierta todos los movimientos y dirige todas las operaciones, de modo que haya a la vez unidad en la acción y en las perspectivas, y que en consecuencia la fuerza del partido sea la mayor posible",[56] práctica estructurada en torno de un órgano de prensa que implica una actividad militante de propaganda por medio de pasquines y folletos?

"El primer movimiento de la vanguardia histórica"[57] es el futurismo

54. R. de Gourmont: "Le Symbolisme", *ibid.*, nº 9, junio de 1892.

55. P. Adam: "Entretiens politiques et littéraires", *ibid.*, 21 de diciembre de 1891.

56. En la revista liberal *Le Censeur* de enero-febrero de 1815 (citado por J. Dautry, *Saint-Simon, Textes choisis, op. cit.*, pág. 27).

57. Giovanni Lista: Introduction à : *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausana, *L'Âge d'homme*, 1973, pág. 16.

italiano, que dará su fórmula a esta posición y le ofrecerá "la matriz y el modelo"[58] a todos los movimientos de vanguardia del siglo XX.

La politización del campo

> Según la costumbre, la canalla marcha a la cabeza y marca con su huella a toda la insurrección.
>
> Théophile Gautier[59]

La convergencia de los dos polos que imantan las actividades artística y literaria reivindicativas se producirá con un fragor inédito en los grupos de vanguardia que nacen a comienzos del siglo XX, en particular después de la Primera Guerra Mundial, cuyo prototipo, desde 1910, es el futurismo italiano.

Con esos grupos de vanguardia se asiste a la articulación arte/política en el nivel de la propia práctica del grupo: no se trata de que los temas de las obras sean políticos –como lo demandaban los sansimonianos o Proudhon–, tampoco que las obras se convirtieran en portavoces de corrientes de pensamiento o de luchas sociales o políticas –como es el caso de las caricaturas o de los panfletos de fines y comienzos de siglo–, sino de que esos grupos artísticos, que se forman en el marco de la autonomización del campo artístico, adoptan una *práctica política* en ese mismo campo y, sobre esta base, encaran su intervención en el campo social y su *disolución* en su seno en el propio momento de su transformación.

Merced a la unión del modelo del partido de vanguardia, que elaboró progresivamente el movimiento obrero (hasta la teoría leninista enunciada en *¿Qué hacer?*, en 1902),[60] y del arte en tanto amo y

58. Jean Weisgerber: "Le saut dans l'avenir du temps des avant-gardes: la conception de Marinetti et la discontinuité", en *Présence de Marinetti* (coloquio de la Unesco, 1976), Lausana, L'Âge d'homme, 1986, pág. 115.

59. T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cap. VIII.

60. Es sabido que existe en Marx un desplazamiento que se reproduce y se fija en Lenin y en sus discípulos entre "clase" de vanguardia (el proletariado) y "partido" de vanguardia (a la cabeza del proletariado), y que los principios de organización del segundo –vanguardia de la vanguardia (elite)– no podían aplicarse a la primera (masa). En vísperas de la insurrección de Kronstadt de 1921,

poseedor de sus medios, nace el arte de vanguardia en el sentido que queremos establecer.

Según Giovanni Lista, las fuentes de "la ideología del futurismo, de su idealismo, de su activismo revolucionario y, finalmente, de su propia concepción de la vanguardia" deben buscarse por el lado del *Risorgimento*, de la entonces reciente unidad italiana, de la aspiración a reconectarse con el ideal garibaldino y de la convicción –reconocida por Gramsci– de que el "voluntarismo de las elites" puede trascender "la pasividad de las masas populares" para llevar a cabo la modernización del país.[61]

Más de una vez, la práctica de Marinetti ha sido vinculada a la de los grupos anarcosindicalistas y de los partidos revolucionarios del movimiento obrero, en particular al partido bolchevique, como Dadá, de quien se determinó que había "calcado" su manifiesto de 1918, escrito por Netchaiev, de un manifiesto atribuido a Bakunin.[62] Más allá de la naturaleza del grupo, la constitución de un movimiento colectivo que absorbe personalidades ya singularizadas por su trabajo innovador (como Boccioni), que incluye y excluye a sus miembros en función de su adhesión a una "línea", se destacará más particularmente el cuidado que pone Marinetti –como luego de él, Tzara– en darle publicidad a su doctrina recurriendo masivamente a la publicación y distribución de

se encuentra en Radek la distinción entre la clase de vanguardia (nivel objetivo) y el partido como "vanguardia consciente de la clase obrera" (nivel subjetivo) que le permite a este último "imponer su voluntad" a la primera cuando ésta es presa de la fatiga o del desaliento (citado por P. Broué: "Remarques sur l'histoire du parti bolchévik", en *Arguments*, nº 25-26, 1963). La concepción marxista, y luego leninista –por lo menos en teoría– implica asimismo la disolución del agente revolucionario en el resultado de su actividad: el proletariado queda abolido al abolir a la burguesía, el Estado, convertido en obrero, ingresa en su decadencia el primer día de su advenimiento. El partido...

61. Giovanni Lista: *Le futurisme, création et avant-garde*, París, Les Éditions de l'Amateur, 2001, págs. 25-25 y 46. En la abundante bibliografía del autor, ese volumen es manifiestamente el más sintético y el más argumentado en lo referido al lugar del futurismo italiano en el movimiento de las ideas y de las artes del siglo XX.

62. Véase Serge Fauchereau: "La fin des avant-gardes", en Pontus Hulten (dir.), *Quand les artistes font école*, tomo I, París, Institut des Hautes études en art plastique, Musée de Marseille, Centre Pompidou, 2003, pág. 113.

libelos y folletos, a las intervenciones en los periódicos de gran tirada, su voluntad de tener una visibilidad planetaria, de crear grupos en todas partes del mundo.[63]

La práctica del "manifiesto" es la piedra fundamental de esta dimensión política del futurismo, la que resulta inseparable de la publicidad, del activismo, de dirigirse a un destinatario más amplio que los propios pares. Esto es lo que distingue al manifiesto de tipo futurista de los anteriores manifiestos poéticos o artísticos, que no salían del medio artístico. De esa manera, se le pudo responder a Marinetti u oponerle otras argumentaciones, de lo que no ha quedado nada, pues la intervención de los futuristas no tenía lugar en el campo cerrado de los salones literarios o de pintura.[64]

Esta práctica sigue siendo un rasgo distintivo para los movimientos que suceden al futurismo o que compiten con él, incluida la modalidad de la denegación. En 1918, el "manifiesto Dadá" proclama:

> Para lanzar un manifiesto, es necesario querer a A.B.C.
> fulminar a 1.2.3.
> enervarse y afilar las uñas para conquistar y esparcir pequeños y grandes a.b.c.
> firmar, clamar, jurar, disponer la prosa bajo la forma de evidencia absoluta, irrefutable (escribo un manifiesto y no quiero nada, sin embargo digo ciertas cosas y por principio estoy en contra de los manifiestos [...].[65]

En 1919, Picabia, que es uno de los más ardientes portavoces de la rebelión dadaísta en París, ante una versión personal de *La Gioconda*

63. Michel Hoog insiste en la cercanía de los textos futuristas con "la literatura rusa revolucionaria contemporánea y sobre todo con los muchos y célebres folletos de Lenin" (Introducción a Michel Larionov: *Une avant-garde explosive*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1978, pág. 12).

64. De esta manera, en el verano de 1909, la revista de Toulouse *Poésie* quiere luchar contra el futurismo en nombre del primitivismo. Se excusa ante sus lectores, a los que había dispensado hasta entonces de cualquier discusión o exposición de teorías, por publicar un "manifiesto literario" e interroga a un conjunto de poetas e intelectuales franceses que acuden a felicitarla (René Ghil, Jules de Gaultier, Frédéric Mistral, Camille Mauclair, Jules Claretie, etc.) ("Du futurisme au primitivisme", en *Poésie*, nº 31-32-33, verano de 1909).

65. *Dada*, nº 3, diciembre de 1918 (reed. París, Jean-Michel Place, 1981, pág. 142).

con bigotes, de Duchamp, titulada *Cuadro dadá por Marcel Duchamp LHOOQ*, publica, en su revista *391*, un *Manifiesto DADÁ* que proclama no querer nada, no ser nada y no querer llegar a nada, pero que no por ello deja de ser una liquidación en regla del cubismo:

> Los cubistas quieren cubrir de nieve a Dadá; eso sorprende, pero es así, quieren vaciar la nieve de su pipa para recubrir a Dadá. [...]
>
> Piensan que Dadá puede impedirles practicar ese odioso comercio: vender arte a precio muy caro. [...]
>
> El cubismo representa la hambruna de las ideas.
>
> Han cubicado los cuadros de los primitivos, cubicado las esculturas negras, cubicado los violines, cubicado las guitarras, cubicado los periódicos ilustrados, cubicado la mierda y los perfiles de las jóvenes; ¡¡¡ahora necesitan cubicar el dinero!!!
>
> Dadá, por su parte, no quiere nada, nada, nada; hace cosas para que el público diga: "No entendemos nada, nada, nada".
>
> "Los dadaístas no son nada, nada, nada; muy ciertamente, no llegarán a nada, nada, nada."[66]

En 1923, la revista *Littérature* proclama: "¿El manifiesto ha muerto? Manifiesta".[67]

"Dada ist politisch"

Para situar esta política como práctica de lucha y propaganda, se ha insistido en el campo artístico, pero en la misma medida en que, sobre la base de su doctrina artística, se orienta más allá –a la propia sociedad–, presenta dimensiones propia y directamente sociopolíticas. El futurismo, en particular, desempeña muy precozmente un papel en la vida política italiana. Sus miembros, al igual que en Rusia, están vinculados a grupos o ponen de manifiesto sus posiciones: Boccioni se declara marxista, Carrà, anarquista. Marinetti apoya revistas anarquistas como *La Demolizione*. La analogía que hacían los simbolistas de *La Revue blanche* entre sus exigencias estéticas y las luchas sociales ya no es formal; en 1910, Marinetti habla de "enemigos comunes" y preconiza una

66. *391*, nº 12, 1919, pág. 1. Firmado "Francis Picabia, que no sabe nada, nada, nada".

67. Aragon, *Littérature*, nº 10, 1º de mayo de 1923, pág. 10.

acción unitaria entre el proletariado de la cultura y el proletariado del trabajo. Al dirigirse a la clase obrera, celebra la "necesidad" y la "belleza de la violencia" antes de participar como miembro fundador en la Associazione Nazionale d'Avanguardia.

En tanto prototipo de esta posición de vanguardia de un grupo artístico y literario, el futurismo les ofrece un modelo a los diferentes grupos que, luego de él, se multiplican, le pisan los talones para arrebatarle el *leadership*, combatirlo o competir con él. El cubismo de Metzinger y Gleizes o el cubofuturismo del grupo de Puteaux, el propio Apollinaire (que publica su "Antimanifiesto futurista" y luego procura minimizar el lugar del movimiento italiano), lo episódico del "nunismo" de Pierre Albert-Birot, el dadaísmo, los jóvenes poetas de *Littérature*, *L'Esprit nouveau* y el purismo, el surrealismo, el constructivismo, por sólo citar los principales, todos ellos adoptarán esta estrategia, esta política, en diversos grados. Más allá de la constitución de un grupo al que adherir –del que es posible ser expulsado–, la elaboración de una doctrina, se procuran los medios para hacerla pública, recurriendo a los periódicos y revistas, a proclamas, manifestaciones, libelos, conferencias-espectáculos, provocaciones de toda clase. Esos movimientos se piensan de entrada como mundiales y constituyen para algunos una "internacional" calcada de la Internacional obrera. Hasta fines de la década del veinte, las alianzas, las excomuniones, las declaraciones generales y la adopción de la palabra caracterizan a esos grupos que ya no se refugian en el elitismo que reivindicaba el simbolismo. Por otra parte, Marinetti critica explícitamente a los parnasianos en momentos de definir su opción por "la acción directa".[68]

68. La cuestión de la violencia es un rasgo permanente de la práctica vanguardista, común con los movimientos revolucionarios políticos. Además de la violencia verbal –injuria, juicios incisivos, calificación sumaria, etc.–, también es preciso mencionar la violencia física. Del manifiesto futurista ruso "Bofetada al gusto del público" a la demanda de Aragon de que los filmes azoten el rostro del espectador hasta hacerlo sangrar, se pasa a las grescas y las bofetadas realmente administradas (Aragon abofeteando a Maurice Martin du Gard de *Nouvelles littéraires* o al crítico ruso André Levinson, en ocasión de la muerte de Maiakovski). Un intercambio epistolar entre André Breton y Léon Moussinac, en 1929, donde cada uno de ellos se promete romperle la cara y los dientes, al otro, etc., expresa asimismo mucho sobre las relaciones conflictivas entre corrientes sin embargo cercanas (esta correspondencia figuraba en la exposición "El cine en la cita de las artes, Francia, décadas del veinte y el treinta" [E. Toulet (dir.)], organizada en la BNF, en 1995; sin embargo, no se la encuentra mencionada en el catálogo).

La posguerra de la Primera Guerra Mundial desplaza los desafíos que Marinetti había establecido antes del conflicto. Si bien sus manifiestos y su modelo de acción harán escuela, en cambio sus objetivos no serán retomados en tanto tales, aunque se los defienda cuando sea detenido, en 1919, y aunque sus textos aún sigan publicándose en Francia hasta 1922.[69]

Los dadaístas berlineses en particular, con Johannes Baader, Georges Grosz, Raoul Haussmann, John Heartfield, Hannah Hösch, Wieland Herzfelde, Richard Huelsenbeck, Carl Einstein, Franz Jung y Walter Mehring, ya habían desarrollado antes de la guerra acciones políticas explícitas al publicar textos de denuncia en las revistas *Der Sturm*, *Die Aktion* o *Revolution*. Después de la creación en Zúrich del movimiento Dadá por Tzara, en 1916, el grupo alemán manifestó un creciente radicalismo en el contexto de los movimientos revolucionarios que se desarrollaron al final de la guerra y poco después de ella. En 1919, durante la insurrección espartaquista, se publica un manifiesto firmado del "Consejo central revolucionario dadaísta", que proclamaba "lo que el dadaísmo exige" (I) y "lo que el Consejo Central propone" (II):

I

1. La unión internacional y revolucionaria de todos los creadores, hombres y mujeres, basada en un comunismo radical.

2. La abolición del trabajo por la progresiva mecanización en todos los dominios de actividad. Sólo el no trabajo le permite al individuo adquirir certezas acerca de las realidades de la vida y finalmente adaptarse a ellas mediante la experiencia.

3. La abolición inmediata de la propiedad privada – la socialización, el alimento colectivo, la construcción de ciudades luminosas y de jardines de propiedad colectiva, que preparen al hombre para un estado de libertad.

II

1. Comidas cotidianas gratuitas para todos los hombres y mujeres creadores e intelectuales, Postdamerplatz, Berlín.

2. La adhesión obligatoria de todo el clero y de todos los maestros a la fe dadaísta.

3. El más brutal de los combates contra todas las tendencias de los sedi-

69. *Littérature*, nº 10, diciembre de 1919 y nº 3, 1º de mayo de 1922.

centes "trabajadores del espíritu" (Hiller, Adler) contra su disimulado aburguesamiento, contra el expresionismo y la educación posclásica preconizada por *Der Sturm*.

4. La inmediata edificación de un centro de arte del estado, la abolición del sentido de la propiedad en el arte nuevo (expresionismo), el espíritu de posesión, al estar absolutamente excluido en el movimiento dadaísta superindividual, que libera a toda la humanidad.

5. La introducción del poema simultáneo como oración del Estado comunista.

6. La requisa de las iglesias para performances ruidosas e interpretaciones de poemas simultáneos y dadaístas.

7. El establecimiento de un consejo dadaísta para la reforma de la vida en cada ciudad de más de 50.000 habitantes.

8. La organización inmediata y a gran escala de una campaña de propaganda dadaísta con ciento cincuenta circos para la instrucción del proletariado.

9. La aprobación de todas las leyes y de todos los decretos por el consejo central dadaísta.

10. La reglamentación inmediata de todas las relaciones sexuales, conforme al punto de vista dadaísta internacional mediante el establecimiento de un centro dadaísta de la sexualidad.

(firmado: el Consejo Central Revolucionario Dadaísta. Grupo alemán: Raoul Haussmann, Richard Huelsenbeck, Jefim Golycheff)[70]

Como se ve, ese manifiesto adopta posiciones sociales y políticas explícitas, entendiendo hacer intervenir a Dadá en la transformación de la sociedad burguesa en sociedad comunista: durante la Primera Feria Internacional Dadá, en Berlín, 1920, eslóganes tales como "*Dada ist politisch*" son colgados en la sala de exposición. Franz Jung crea el KAPD a la izquierda del KPD (comunista), que sucede a Espartacus luego del sangriento aplastamiento del movimiento. Intenta hacerse reconocer por la Tercera Internacional y se dirige a Moscú.

La polémica entre las corrientes artísticas modernas pero pasadas de moda –como el expresionismo– cohabita sin embargo con puntos de vista compartidos e incluso impulsados por *L'Esprit nouveau* de Le Corbusier y el movimiento holandés De Stijl. Mientras que en su prolongación

70. Citado en Jean-Paul Musigny: *La Révolution mise à mort par ses célébrateurs, même. Le mouvement des conseils en Allemagne, 1918-1920*, París, Nautilus, 2001, pág. 83.

se instala una internacional constructivista (1922), liderada por Lissitzky y Erenburg –a la que adhiere Hans Richter, que antes había pasado del expresionismo a Dadá–, la alianza de los dadaístas alemanes y De Stijl llevará a declaraciones políticas en 1923 tendientes a "superar el proletariado" y el comunismo, "causa ya también burguesa como el socialismo mayoritario, es decir, el neocapitalismo". La polémica lleva entonces a la dominación, en la Unión Soviética, del *Proletkult* (Organizaciones proletarias de cultura e ilustración) y del arte proletario a expensas de los artistas radicales. Ese manifiesto, firmado por Théo van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara y Christian Spengemann el 6 de marzo de 1923 en La Haya propone, por el contrario, "una obra de arte total que se propulse ampliamente por encima de todos los afiches, ya sea que elogien los méritos de campaña, de Dadá o de la dictadura comunista".[71]

Durante aquel tiempo, en la Unión Soviética...

En la Unión Soviética, donde los artistas, poetas e intelectuales, pasaron en algunos años del futurismo –relegado a un aislamiento que exacerba su discurso profético ("Ordenamos honrar los derechos de los poetas [...]. Alzarse sobre la roca de la palabra 'Nosotros', en medio de un mar de abucheos e indignación [...]")–[72] al principio de realidad de la revolución proletaria sobre bases ya fueran anarquistas, bolcheviques o aun S. R. (socialistas revolucionarias), resulta particularmente interesante captar las modalidades de articulación entre las posiciones formales, artísticas, de autonomía y la inscripción activa en una sociedad a partir de entonces susceptible de ser transformada.[73] Sklovski proclama

71. *Ibid.*, pág. 84. La referencia a la "*Gesamtkunstwerk*" coexiste aquí con el "nihilismo" dadá, en lo que V. Kaufmann llama una "parodia de totalidad" (*op. cit.*, pág. 122).

72. "Bofetada al gusto del público" (1912), firmado por Maiakovski, Khlebnikov, Burliuk, Kruchonykh, en N. Brodsky y N. Sidorov (dirs.), *Literaturnye manifesty: Ot simvolizma do "Oktjabria"*, Moscú, 1924 (trad. al francés, en L. Robel [dir.]: *Manifestes futuristes russes*, París, Éditeurs Français Réunis, 1971, pág. 13).

73. La expresión que acabamos de citar del manifiesto futurista de 1912 –"Alzarse sobre la roca de la palabra 'Nosotros' [...]"– es retomada e invertida en 1922: "Hoy sólo esperamos el reconocimiento y la idoneidad de nuestro

que "el arte siempre ha sido autónomo en relación con la vida y [que] su color nunca reflejó el de la bandera alzada sobre la ciudadela",[74] pero Tatlin, Maiakovski, Brik... y Sklovski (sobre todo) habían firmado en marzo de 1917 una comunicación a las organizaciones de obreros y soldados, "Por la Revolución", que dice: "Camaradas, si deseáis que vuestras manifestaciones, afiches y banderas sean más notorios, pedid ayuda a los pintores. Si deseáis que vuestros folletos y llamados sean más fuertes y más convincentes, dejad que los poetas y los escritores os ayuden [...]".[75]

Los vanguardistas –si es que se puede emplear la palabra, puesto que no es usada entonces, ni tampoco "vanguardia", que estaba reservada al Partido Bolchevique–[76] desarrollarán una acción muy coherente en el sector de las instituciones artísticas y culturales, todas ellas orientadas a instituir o reformar (así, nombramientos, a cargo del ministro de Instrucción Pública Lunacharsky, de Filonov, Kandinsky, Chagall, y luchas internas en el mundo del arte para tomar el poder: Malevitch obliga a Chagall a retirarse, Rodtchenko impulsa a renunciar a Kandisnky, el *Inkhuk* [Instituto de Cultura artística de Moscú] y los *Vkuthemas* [Institutos de Arte Nuevo] son el teatro de conflictos de poder, incluso entre extremistas, Rodchenko se opone a Brik, por ejemplo, Gan es marginado, Tretiakov lanza pullas contra el "decorativismo" de Malevich), mientras que vastos sectores de animación cultural y de transformación de la vida cotidiana se reparten entre diversas asociaciones como el *Proletkult*.[77]

---

trabajo estético para fundir con alegría nuestro pequeño 'nosotros' del arte en el inmenso 'nosotros' del comunismo" ("¿Que la *LEF* lleva a alguien a la fuerza?").

74. Viktor Sklovski: "Oula oula les Marsiens!" [1919], en *La Marche du cheval* [1923], París, Champ libre, 1973, pág. 37.

75. Traducido al francés en *Change. Première suite*, París, Union Générale d'éditions, col. "10/18", nº 845, 1974, pág. 395.

76. Sin embargo, la expresión se encuentra en "Kino-avangard", en A. Gan (*Kino-fot*, nº 2, 1922, pág. 1).

77. "Desde el 25 de octubre nos hemos dedicado al trabajo. Resulta claro que a la vista de las suelas de la *intelligentsia* en fuga, no se nos ha interrogado mucho acerca de nuestras convicciones estéticas. Hemos creado los 'Izo', los 'Théo', los 'Mouzo', entonces revolucionarios; hemos llevado a los estudiantes al asalto de las academias." ("¿Por qué combate la *LEF*?", firman Asseev,

La teoría "formalista" –es decir, el *Opoiaz* y el Círculo Lingüístico de Moscú (Tynianov, Shklovsky, Jakobson, Eikhenbaum, etc.– que acompaña los movimientos de vanguardia, ofrece una parte de su teorización. Plantea bases para el reconocimiento de la materialidad de la forma (*faktura*), de su historicidad (evolución), de la dinámica continua entre lo artístico y lo extraartístico (contexto y confrontación), de sus procedimientos (construcción, deformación, distanciamiento, desplazamiento [*sdvig*]), finalmente de su función (relación con la percepción corriente, cotidiana, formulación ideológica).[78]

Por su parte, Eisenstein y Tretiakov elaboran una teoría de la forma que se vale, más que los formalistas –cuyo modelo es el lenguaje– de una dimensión psicológica, incluso psicoanalítica que cuenta con la búsqueda de una homología estructural entre la obra de arte y las capas inconscientes del psiquismo, que permite llevar al espectador, por participación, de la forma a la formulación ideológica, de la sensación al concepto.

Sea como fuere, esas convicciones son las que le permiten a Osip Brik teorizar la noción de "encargo social" sobre una base que excluye cualquier retorno a un sometimiento del arte a un discurso-programa exterior y zanja la discusión sobre el modelo "sansimoniano", que numerosos grupos proletarios y responsables políticos no dejan de preconizar. Para él, la autonomía de los trabajadores literarios (o artísticos) –autonomía de un colectivo de producción y no "libertad de creación" individual– permite promover una comprensión del encargo que puede estar en contradicción con lo que enuncian los representantes de la clase obrera. En otros términos, el colectivo artístico puede declarar al commanditario que él mismo no entiende lo que encarga...[79] La tarea

---

Arvatov, Brik, Kouchner, Maiakovski, Tretiakov, Tchujak), trad. al francés, en *Change, Le Groupe, la Rupture*, París, Seuil, 1970, pág. 117.)

78. Véanse las contribuciones de los formalistas Eikhenbaum, Tynianov, Sklovsky, Tomachevski, Yakubinski, Kazanski sobre "el lenguaje de Lenin", en *LEF*, nº 1, 1924 (trad. al francés, en *Littérature/sciences/idéologie*, nº 2, París, junio de 1971).

79. O. Brik: "La commande sociale, mot d'ordre et non théorie", en *Petchat'i revolutsia*, Moscú, 1929 (trad. al francés, en *Change*, nº 4, París, Seuil, 1969). Véase también el comentario que hace Jean-Claude Montel de la definición del encargo social por parte de Maiakovski en "Comment faire des vers": "[soit] dans la société l'existence d'un problème dont la solution n'est

de vanguardia de los artistas es explícitamente formulada aquí según el modelo del partido de vanguardia que puede tener que "imponer su voluntad" a la clase obrera desalentada o cansada, como decía Radek. Pero bien se ve que en ese caso la vanguardia artística, lejos de sometérsele,[80] puede entrar en conflicto con la vanguardia política si ésta no le concede la autoridad sobre el sector que reivindica: la vida cotidiana, las mentalidades, el entorno...

Las vanguardias rusas, ¿adhirieron conscientemente al marxismo y la doctrina leninista después de octubre de 1917 o, en el seno de la Casa de la Anarquía sobre todo, intentaron otorgarse un lugar hegemónico en la nueva sociedad socialista, llegando a estar "contra" los bolcheviques? Si se piensa en los principios que animaron durante mucho tiempo la internacional obrera, en particular en la época de Marx y Engels, ese tipo de convergencia, de "alianza" o de confrontación no tiene nada de sorprendente en la tradición del movimiento revolucionario. En 1871, ¿acaso Engels no le escribe a Carlo Cafiero?:

> Nuestra Asociación ha sido fundada para servir como centro de relaciones y colaboración entre las sociedades obreras que existen en los diferentes países, y se han fijado objetivos idénticos, a saber, la defensa, el progreso y la emancipación completa de la clase obrera (artículo primero de los estatutos de la Asociación). Dado que las teorías particulares de Bakunin y sus amigos satisfacen esta regla, no existiría objeción para aceptarlos como miembros y permitirles que hagan todo lo posible por propagar sus ideas. En nuestra Asociación tenemos gente de toda clase: comunistas, proudhonianos, unionistas, tradeunionistas, cooperadores, bakunianos, etc.; incluso en nuestro Consejo General tenemos hombres de opiniones bastante diferentes.
>
> Si la Asociación tendiera a convertirse en una secta, estaría perdida. Nuestra fuerza proviene de la amplitud de miras con la que se interprete el artículo primero, que dice que todos aquellos que son admitidos tienen como objetivo la emancipación completa de la clase obrera.[81]

---

imaginable que par une œuvre poétique" (en *Change, Première suite*, *op. cit.*, págs. 115-121).

80. Como se lo dice demasiado rápidamente (por ejemplo, A. Asor Rosa, en "Rivoluzione e literatura", en *Contropiano*, nº 1, 1968).

81. F. Engels: "Correspondance avec Cafiero" (1º de julio de 1871), en *Società*, nº 4, 1951. Se trata de declaraciones que, evidentemente, no son dejadas de lado por la controversia ni por la lucha política (las cartas se orientaban a combatir la escisión de los bakunianos).

Sea como fuere, se debe destacar la convergencia de sus principios y de la doctrina política marxista de la decadencia del Estado, de la abolición de la división del trabajo, de la socialización de todas las actividades, incluido el arte. La práctica cultural del *Proletkult*, que equivale a la vez a abolir los privilegios sociales en arte y promover un nuevo arte surgido del pueblo, como la práctica de los grupos de vanguardia que entienden superar el estadio de la investigación, del arte de laboratorio, para ingresar sin mediación en lo social, en la producción (productivismo), toman al pie de la letra las perspectivas de la revolución y quieren "desestetizar" las prácticas artísticas a los efectos de hacer que "organicen" la vida. Se sabe que unos y otros fueron desautorizados en sus reivindicaciones de hegemonía, tolerados, luego marginados, criticados y finalmente abolidos.[82]

La perspectiva global de desaparición del arte en lo social inspira, pues, fuertemente a la mayoría de los movimientos radicales en la URSS, pero asimismo en Francia y, sobre todo, en Alemania.

Al respecto, los movimientos europeos permanecen mucho más moderados en los hechos, si no en las palabras, que los alemanes y, sobre todo, que los rusos, que enfrentaban tangibles cuestiones en juego. Hicieran lo que hiciesen, los surrealistas no lograrán en absoluto intervenir en el mundo real; sólo lo conseguirán esporádicamente o dentro del Partido Comunista, donde pasan temporadas de duración variable.

Por eso, la necesidad de pasar a la acción, desafortunadamente bajo la égida de una URSS que había proclamado el advenimiento del "realismo socialista" anclado en una exigencia de acceso para la más amplia mayoría –excluyendo, pues, la oposición al "gusto del público" y la lucha contra sus prejuicios heredados de la cultura dominante–, es la que dividirá el movimiento entre dos alas radicales, una incorporada al PC y que renegaba, durante algún tiempo, después del episodio del "Frente Rojo", de las posiciones formales, volviendo a los valores artísticos más o menos consensuados (Aragon),[83] otra que absolutiza la

---

82. Sobre todas estas cuestiones, remito a mi *Eisenstein et le constructivisme russe*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1990, 2ª parte, cap. 1, y a Maria Zalambani: *L'Arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni 20*, Ravena, Longo, 1998.

83. El escándalo que suscita Aragon en 1931 con "Frente Rojo", exaltación

salida del arte que los manifiestos y el propio Breton proclamaban sin estar listos para proceder a su militancia (Bataille, Leiris), y el "centro", que imaginaba una posición intermedia algo imaginaria, asociada con el exiliado Trotsky (Breton).[84]

Sea como fuere, en esta coyuntura el cine desempeñará un papel singular en razón de su propia naturaleza, la que, una vez apartados los falsos pretextos de los préstamos "artísticos", le permite volver a encontrar un lugar de primer plano en el debate en curso. Es el pasaje al documento y al documental.

El regreso al orden

Se comprenderá mejor la contundencia de esta posición en los dadaístas, los surrealistas o los constructivistas frente a la posición de "regreso al orden" proclamada por Cocteau después de la guerra (y la apelación a un neoclasicismo que se desprende de él), formulada a partir de 1918 y, en un muy diferente lugar del campo, frente a la posición del purismo. En el manifiesto de Jeanneret-Le Corbusier y Ozenfant, "¿En que está la vida moderna?", dado a conocer en 1918,[85] se proclama que hay que sustituir el desmenuzamiento de la forma al que llegó el cubismo por un "principio de orden".

El "regreso al orden" que se enuncia después de 1918 y durante la

de la revolución soviética que incluía llamados a asesinar policías ("Bajad a los milicos/camaradas/bajad a los milicos"), le valió una acusación judicial, pero también una defensa por parte de Breton –*Misère de la poésie. L'affaire Aragon devant l'opinion publique*– que abogaba por "la irresponsabilidad" del poeta, la que éste rechaza por "estetizante" y "pequeño burguesa".

84. En lo concerniente a las relaciones entre los surrealistas y el PCF vía *Clarté*, y el proyecto de una revista que uniera a ambos, *Guerre civile*, proyecto que fracasó, véase Victor Crastre: "Le Drame du surréalisme (1924-1926)", en *Les Temps modernes*, nº 34, julio de 1948, págs. 42-61 y nº 35, agosto de 1948, págs. 290-313. El autor redactó con Aragon un manifiesto de unidad de las dos tendencias, publicado en *Le Surréalisme au service de la révolution*; considera el compromiso de Breton como total con el marxismo, pero a partir de una idealización del movimiento, de sus objetivos y de sus medios, que lo condena a encontrar el obstáculo de la realidad.

85. Incluido en C. Jeanneret y A. Ozenfant: *Après le cubisme*, París, Éditions des Commentaires, 1918.

primera década se comprende a la vez como reacción contra las conmociones radicales operadas por el cubismo, el futurismo y el cubofuturismo, de los que proceden los movimientos de vanguardia más consecuentes, en particular en la URSS, y como voluntad de "capitalizar" esos cambios en términos tradicionales de orden y armonía que no afectan el estatuto del arte. El cubismo de Gleizes y Metzinger, luego el purismo de Ozenfant y Jeanneret, se inscriben en esta perspectiva. En cuanto a las propuestas de *L'Esprit nouveau*, que a veces hoy son rechazadas con ligereza por ciertos historiadores,[86] resultan de naturaleza más compleja. Ante todo porque el movimiento y la revista de Le Corbusier y sus amigos –cuyo primer jefe de redacción es un antiguo dadaísta (moderado), Paul Dermée– entienden "redistribuir" las cartas en el campo cultural, en particular encarando *juntos* pintura, escultura, arquitectura, teatro, cine, ciencia, como lo proclama el subtítulo de esta revista "internacional de estética". Se puede considerar la ambición como más vasta que la práctica que se desarrollará, pero es un hecho que ese posicionamiento, que no restablece relación con las utopías agotadas del *Gesamtkunstwerk* –siempre en acción aquí y allá, en medio de la danza y la música, sobre todo– y que otorga un papel central a la arquitectura, se encuentra cruzado por otros enfoques importantes del momento, como la Bauhaus, los Vkuthemas y De Stijl. Todos "derogan" la autonomía de las respectivas artes y su función "decorativa" en beneficio de una "utilidad" pública, de la que la arquitectura es el modelo. Pero esa "superación" del arte en la utilidad –con la que los productivistas rusos se comprometen, pero sobre otras bases– se realiza por una especie de sumisión del arte a las exigencias del modernismo industrial de la sociedad y no "revolucionando" la vida.[87]

La influencia que ejerce *L'Esprit nouveau* a comienzos de la década del veinte resulta innegable: la revista de Lissitzky y Ehrenburg, *Vetch/Objet/Gegenstand*, en 1922 se encuentra muy impregnada de su espíritu, así como ciertos grupos en la URSS o como, en Cataluña, el movimiento

86. Mark Antliff y Patricia Leighten hablan, al respecto, de aberración, de tecnocracia y de "visión grotesca" del cubismo (*Cubism and Culture*, Londres, Penguin, 2001, pág. 214).

87. El debate se reanuda después de la guerra, cuando los situacionistas se oponen al Neue Bauhaus de Max Bill, en Ulm, promotor del diseño industrial funcionalista (luego se vio que lo peor estaba por venir con el diseño artístico).

modernista, en el que participan Dalí y Buñuel. El violento ataque de Dalí contra Le Corbusier, a comienzos de la década del treinta, que pasa por la relación con Gaudí, estuvo precedido por un período compartido de cercanía.[88] El "manifiesto *groc*", que Dalí firma con Luis Montanyá y Sebastiá Gasch, en 1928, también llamado "manifiesto antiartístico", es un himno al maquinismo, un llamado a celebrar los "*sportmen*", una exaltación de la Grecia antigua continuada en "el resultado numérico de un motor de avión, en el tejido antiartístico de manufactura anónima inglesa destinada al golf, en el desnudo del *music-hall* norteamericano" y una reivindicación -bajo la forma de "Hay"- del cine, del boxeo, del jazz, del salón del automóvil y la aeronáutica, de la arquitectura de hoy, del aparato fotográfico...[89] La argumentación buñuelesca de la superioridad de Keaton frente a Chaplin -por su funcionalidad y su belleza higiénica de "cuarto de baño"- pertenece al tópico *Esprit nouveau*.[90] La adhesión al surrealismo precipitará esta ruptura.

88. Salvador Dalí: "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'Style", en *Minotaure*, nº 3-4, 1933, págs. 69-76. Le Corbusier visitó Barcelona por primera vez en 1928, por invitación de Josep Lluis Sert, y fue llevado ante *La Pedrera* y la *Sagrada Familia*, de Gaudí, cuyas concepciones geométricas admiró, pero condenó el exceso decorativo. En *Plans*, en 1931, publicó una relación de su viaje por España y en la ilustración oponía la *Sagrada Familia* a una arquitectura popular sobria. Recién en 1958 abordará el caso Gaudí de frente en una monografía de Joan Prats, con fotografías de Joaquim Gomis, editada en Barcelona.

89. Publicado en *Salvador Dalí rétrospective 1920-1980* (catálogo), París, Centro Pompidou, 1979, págs. 19-20.

90. Luis Buñuel: "La próxima sesión: lo cómico en el cine", en *La Gaceta literaria*, nº 56, 15 de abril de 1929; véase asimismo su *interview* por Dalí en *L'Ami des Arts*, del 31 de marzo de 1929.

Capítulo 2

El cine

El surgimiento del cine: contexto

El surgimiento del cine en la última parte del siglo XIX configura un fenómeno tecnológico y social característico de la modernidad.

En ese sentido, los artistas modernos se pueden interesar en él como objeto, al mismo tiempo que les resulta imposible pensarlo como terreno de ejercicio en sus categorías. En efecto, implica rasgos antitéticos de la definición del arte a la que entonces han llegado. Evidentemente, no existe campo autónomo del cine en la década del noventa del siglo XIX, ni lo habrá en los quince años siguientes. El muy conocido combate de la búsqueda de la "especificidad" será el portador de esta construcción de un espacio que defina sus reglas internas, sus propias validaciones, su estética y sus relaciones jerárquicas, competitivas en medio del campo, sobre la base de la sedentarización del cine, del desarrollo de las casas productoras, de los oficios, de una prensa corporativa, etc. Y ese combate sólo advendrá a fines de la década de 1910, y dará sus frutos en el transcurso de la del veinte y en las siguientes. Es el combate de Canudo, luego de los Delluc, Moussinac y otros, por sólo citar a los más famosos, pero no faltan turiferarios olvidados de esas reivindicaciones.

Se ha revelado recientemente, en el espacio francés, la manera como se constituyó y se desarrolló un campo autónomo cinematográfico, con sus instancias de legitimación: revistas y, por lo tanto, discurso crítico y estético que define lo que pertenece "al cine" y lo que no pertenece a él; cineclubes que construyen categorías como la de repertorio (más adelante, la de patrimonio); salas especializadas que permiten la proyección pública de filmes independientes de la producción comercial, o filmes de investigación, filmes antiguos; exposiciones artísticas que acogen

el cine en algunas de sus especies (afiches, maquetas escenográficas o de vestuario); conferencias de cineastas o de teóricos y proyección de fragmentos selectos, etc. De esta actividad y de esas instituciones nuevas surgen, fortalecidas o a veces construidas por ellas, nociones como la de autor, de cineasta, de fotogenia, de cinegrafía.[1]

Pero esa lucha constitutiva de un campo cinematográfico resulta desfasada en relación con las luchas de las vanguardias artísticas y literarias, ocupadas en deshacer sus instituciones, en transgredir las fronteras entre las artes, en discutir la propia noción de arte. A partir de ese hecho, no se puede encontrar en el cine el equivalente de esos movimientos, ni siquiera correspondencias. Por el contrario, desde que las vanguardias se asoman al cine quieren apropiárselo, rechazan *ante todo* la voluntad de "convertirlo en arte" que manifiestan ciertos críticos, estetas o practicantes, prefiriendo la "brutalidad" del cine corriente.

Pero el hecho es que el cine resulta reconocido como una de las manifestaciones de la modernidad, esta modernidad que redefine el lugar, la naturaleza y la función de las demás artes. De esta manera, *L'Esprit nouveau. Revue internationale d'esthétique* llegará a inscribir el cine en un rubro aparte, junto con la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, la literatura, la estética experimental del ingeniero, la estética de la vida moderna, el teatro, el *music-hall*, los circos, los deportes, la vestimenta, los libros, los muebles...

Ya en su primer número, de octubre de 1920, se publica un artículo titulado "La Estética del cine", de B. Tokine, donde de entrada se exalta su importancia: "El único, el verdadero futurismo está allí". Resulta tan importante como la imprenta, puede expresar "el verdadero internacionalismo", "visualiza nuestros íntimos pensamientos y mediante sucesivas expresiones revela el proceso psíquico", pero es al mismo tiempo "ante todo, vida", "lo verdadero desempeña [allí] un gran papel, es algo viviente y verdadero", y finalmente, "es un arte social". No obstante, si bien su porvenir es "enorme", su realidad presente está alienada por concepciones burguesas, como el *star-system*.[2] La declaración liminar, "Dominio del Espíritu nuevo", lo dice: se trata "de dar a luz sus posibilidades" los dominios de la vida moderna que surgen de los "marcos tradicionales", tales como el cine, el *music-hall*, los deportes, etc. Más adelante, al tratar el "Circo, arte nuevo", Céline Arnauld lo acerca al cine, "arte que utiliza realidades". No se *representa* nada en el circo o en el cine, se presenta (Reverdy ya lo había dicho), "lo que tenemos ante la vista es el verdadero espectáculo", no remite a una realidad exterior y anterior, a la que se alude. Esta argumentación es retomada –compartida– por Kulechov, quien exige que los actores no representen, sino que ejecuten interpretaciones reales, además de referirse asimismo al circo como modelo.[3]

1. Véase Christophe Gauthier: *La Passion du cinéma*, París, AFRHC-ENC, 2001.

2. B. Tokine: "L'Esthétique du cinéma", en *L'Esprit nouveau*, n° 1, octubre de 1920, págs. 84-89.

La ambigüedad de las alianzas que experimentan los diferentes protagonistas de los campos artísticos y del cine lleva a Delluc y a Epstein, partidarios de un reconocimiento del cine como arte y quienes, por otra parte, exaltan su novedad *maquínica*, social, su poder "fotogénico", a colaborar en la revista.

Esto resulta tanto más posible cuando, luego del primer llamado de Colette y de Diamant-Berger (en 1918-1919), Delluc y sobre todo Moussinac se dedicaron a instaurar una colaboración entre los artistas plásticos y el cine en el plano de la escenografía y el vestuario. Sin embargo, ésta se limitará a menudo a la introducción de muebles, de trajes debidos a los escenógrafos, arquitectos de interiores y modistos contemporáneos. Moussinac se entrega incluso al propio estudio del mueble moderno, escribe sobre Mallet-Stevens, quien se involucrará en la escenografía cinematográfica de manera intermitente. La cuestión tiene su importancia: se lo ve en la Unión Soviética, donde un Rodtchenko redefinirá la cuestión en términos de "medio material" del filme.

Se encuentra allí un punto característico de la diferencia entre modernismo y vanguardia. "El espíritu moderno" del que habla un Henry Ottmann en un largo artículo sobre el Salón de Otoño de fines de 1913, en *L'Art décoratif*, puede *a la vez* estigmatizar el cubismo como antiarte y promover el mueble, el ordenamiento interior, etc. posclásico, vituperando incluso al neoclasicismo.[4]

3. L. Kuleschov: "Cirque, cinéma, théâtre" (1925), en *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1995.

4. H. Ottmann: "À propos. Sur le Salon d'automne", en *L'Art décoratif. Revue de l'Art Ancien & de la vie artistique moderne*, n° 199, enero de 1914, págs. 5-64.

En ese campo, la única experiencia susceptible de conmover la forma fílmica –pero que no tiene futuro– es el filme de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* (1925) (*La inhumana*) (que en Italia se llama *Futurismo: un drama passionale dell'anno 1950*) producido en condiciones particulares (mecenazgo), que coincide con la Exposición de Artes Decorativas de 1925,[5] sobre el que volveremos.

Vanguardia y cine

Las vanguardias y el cine

En los primeros años del cine, los diarios dedicados a la información general y luego las revistas corporativas que interrogan incansablemente a los notables de las Letras y de la Cultura obtienen la mayoría de las veces respuestas orientadas hacia la dimensión documental, histórica, pedagógica del nuevo medio. Los artistas –los pintores y los literatos– resaltan sus características de máquina, su dimensión técnica, su destinatario masivo; resaltan, asimismo, los efectos que produce (velocidad, ubicuidad, impacto, etc.), pero no lo consideran en tanto arte, ni llegado ni por llegar. Si bien sienten confusamente que su surgimiento interroga sus respectivas prácticas, el lugar que ocupan, que el cine afecta el conjunto del campo artístico, sin embargo no se les ocurre intervenir al respecto. Aunque no se observan diferencias notorias acerca de ese punto entre los artistas tradicionales y los modernos, estos últimos, por el contrario, se muestran sensibles a un conjunto de fenómenos pertenecientes a lo que se podría llamar "la episteme del cine", ese nuevo paradigma de pensamiento y representación que inerva todo el espacio de la comunicación y de la expresión, del cual el cinematógrafo no es, de ninguna manera, el todo, sino su concreción más acabada, lo que, a partir de este hecho, lo ilumina mejor que cualquier otro.[6] Las alusiones o refe-

5. Esta tendencia "*Art déco*" contrasta con la posición de las vanguardias; véase cómo le lleva la carga Aragon en *La Révolution surréaliste*, n° 15, octubre de 1925 ("Au bout du quai les arts décoratifs !").

6. Esta hipótesis fue expuesta, con M. Tortajada: "L'Episteme dix-neufcent", Coloquio Domitor, Montreal, 2002 (en A. Gaudreault y Pierre Veron-

rencias al cine en los modernos no deben llevar a creer en un precoz reconocimiento del cine *como tal* (como medio), tanto por parte de los futuristas como de otros (Apollinaire sobre todo). ¿Cómo podría ser de otra manera cuando el cinematógrafo se presenta al público en tanto técnica de registro, como medio de comunicación o máquina generadora de ilusiones cuyos productos se presentan mezclados con otras atracciones? Forzosamente, es preciso incluir esta técnica, esta máquina, en un dispositivo de escritura o de puesta en escena que le es externo. Si desde muy tempranamente Marinetti imagina insertar proyecciones en los espectáculos de *music-hall* y en el teatro, lo hace por amplificación de la práctica, que se había vuelto corriente, de los espectáculos de *café-concert* y del *music-hall* de entonces.

Resulta más esclarecedor ver, pues, a los escritores "importar" procedimientos técnicos del cinematógrafo para su escritura (fragmentación y ensamblaje, aceleración, síncopa) tanto en la poesía y la narración como en el teatro. En ese sentido, se encuentra Marinetti con su teatro sintético,[7] quizá también con sus "palabras en libertad", así como Apollinaire o, en Rusia, Maiakovski. Ese fenómeno resulta tanto más importante cuando el reconocimiento del cine que introduce el *Film d'Art* en 1908 (fórmula que tendrá efectos en varios países) se efectúa en el otro sentido, sobre la modalidad de la recuperación de textos anteriores, literarios o teatrales, por parte del filme (adaptaciones y puestas en escena).[8]

La curiosidad de Guillaume Apollinaire lo lleva a hablar de cine desde 1907 ("Un Beau film", en *L'Hérésiarque*) y a introducirlo en *Les Soirées de Paris*, que dirige en 1913 (crónica de Maurice Raynal), pero como atracción; redacta un guión paródico que representa las brutales e inverosímiles repercusiones que el filme suscitó (*La Bréhatine*, 1917), que no dista de los cuentos graciosos de Cami o de Alphonse Allais, y desarrolla una ficción "prospectiva" a partir de la maquinaria del cine y del fonógrafo en *Le Roi lune* (1914) –como lo hizo antes que él Villiers

neau [dirs.]: *Le Cinéma nouvelle technologie du XX^e siécle*, Lausana, Payot, 2004, págs. 45-62).

7. Véase en especial Mario Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Bianco e Nero, 1968.

8. Véase Alain Carou: *Le cinéma français et les écrivains, histoire d'une rencontre 1906-1914*, París, AFRHC-ENC, 2002.

de L'Isle Adam con *La Eva futura*, Julio Verne con *El castillo de los Cárpatos* o Giusseppe Lipparini con *El Amo del tiempo*–. Hasta su muerte, toma el cine como un fenómeno excitante, nuevo, perturbador –en particular desde el ángulo del público que convoca–, sin ver en él un espacio de creación al igual que el de la poesía o el de la pintura. En su entrevista con *SIC* o en su texto sobre "L'Esprit nouveau et les poètes",[9] el cine es "el arte popular por excelencia", incluso el "teatro del futuro" porque congrega muchedumbres y las hace "comulgar".[10] Pone el acento, pues, en el significado social del medio que recuerda la fascinación que ejercía el teatro, la música y la danza en Mallarmé, en tanto congregan a la muchedumbre. Las artes escénicas son lo que Kaufmann llama "operadores de comunión"[11] (los simbolistas rusos son un ejemplo aún más agudo de ese fenómeno). O entonces Apollinaire ve el cine "al servicio de la pintura", en el proyecto de Survage del ritmo coloreado.[12]

Por otra parte, es posible preguntarse qué pudo provocar en su surgimiento el cine en el arte pictórico, antes de que los pintores expresaran su interés por ese medio, es decir, durante la guerra de 1914-1918 y sobre todo a partir de 1919.

John Frazer había imaginado a Apollinaire, Picasso y Braque saliendo de una sesión de la Star-Films, de Méliès, comentando el espectáculo con entusiasmo. Le parecía imposible que no hubiera sido así y de ello extraía esta hipótesis:

> [del] hecho de que la proyección animada emergió como una verdadera forma artística en el momento en que se enunciaban los principios del modernismo, se deduce que buena cantidad de los gérmenes del modernismo habrían podido *derivar* del cine";

9. G. Apollinaire: "L'Esprit nouveau et les poètes", en *Mercure de France*, n° 491, 1° de diciembre de 1918, págs. 385-396.

10. Es un enfoque cercano al de simbolistas rusos como Viatcheslav Ivanov o Andrei Biely, quien establece su fuente en la fe en el teatro "del futuro", el de una "comunión universal (*sobornost'*) (véase C. Amiard-Chevrel [dir.]: *Les Symbolistes russes et le théâtre*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1994).

11. V. Kaufmann, *op. cit.*, pág. 70. Al respecto, se recordará que la hostilidad de Mallarmé a la ilustración de los libros se supera en la referencia al "cinematógrafo". Y que, por otra parte, Valéry informó que Mallarmé realizaba lecturas de "Una tirada de dados..." teatralizadas (véase más adelante).

12. "Le rythme coloré" (1914), incluido en sus *Chroniques d'art 1902-1918*, Gallimard, "Folio", 1980, pág. 515.

> y el cine de Méliès, al ser "la primera expresión coherente y plenamente articulada de lo que prometía el arte del cine, seguramente puede[n] ser consideradas como *fuentes iniciales* dignas de ser estudiadas como ancestros del modernismo.[13]

Más allá de una investigación fáctica, el examen de las *propias obras* confirma esta hipótesis, sin concederle, sin embargo, "privilegio" a Méliès.[14] Lo que atrae a los artistas es el cine como fenómeno global, la sesión, el programa en el que se suceden documentos y números de lo más heteróclitos, el ambiente de la sala, frecuentada por gente del lugar, sin distinciones sociales. Así, a fines de 1913, en Sorgues, Georges Braque utiliza programas de cine en dos *collages* a los que da título o subtítulo extraído de aquellos: "Tivoli cinéma (Statue d'épouvante)" y "Le Damier". En ambos casos, la referencia al cine se distingue de los motivos clásicos en sus trabajos –inscripciones, guitarra, vaso, botella, ya fueran dibujados o recortados más reservadamente en el papel pegado. El programa de cine es el único elemento *en bruto* y la composición se apoya en él.[15] Lo mismo ocurre evidentemente con ciertos artículos o fragmentos de diarios, publicidades o títulos –en particular en los *collages* de Picasso– que estructuran la composición y que asimismo se pueden descifrar como textos.[16] La página de diario, que Picasso utiliza con frecuencia como soporte, el interés por la fotografía (de la que deri-

13. John Frazer: "Le cubisme de Georges Méliès", en Madeleine Malthête-Méliès (dir.): *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, París, Klincksieck, 1984, págs. 157-167.

14. Con cierta perversidad, Boccioni decía que el cubismo era deudor del cine y de su "espectáculo que desfila ante nuestros ojos" y veía la prueba de ello en la grisalla del cubismo analítico, que recordaba la falta de color de los filmes (citado por G. Lista: "Futurisme et cinéma", en G. Viatte [dir.]: *Peinture, cinéma, peinture*, Marsella, Hazan, 1989, pág. 60). Este argumento se volverá a retomar a propósito del *Guernica*.

15. Véase F. Albera: "Modalités de la vision moderne dans les arts et au cinéma avant 1914: des 'papiers collés' à Robert Delaunay", en L. Quaresima *et al.*, *Il cinema e le altre arti*, VI[e] Domitor Conference, Udine, Forum, 2001.

16. Véase en particular Robert Rosenblum, en R. Penrose y J. Golding (eds.): *Picasso in retrospect*, Nueva York, Praeger, 1973, págs. 49-75. Meyer Schapiro evoca asimismo esta cuestión en la amplia perspectiva que va de la Edad Media al futurismo (1976), texto incluido en M. Schapiro: *Les Mots et les images*, París, Macula, 2000, págs. 127-204.

van manifiestamente sus primeros paisajes, tanto por su formato como por su encuadre) y el cine son referencias determinantes, ya se trate de la fragmentación de la superficie pictórica, de los contrastes de dimensiones de objetos figurados, de juegos sobre la transparencia y sobre el color liso, de la mezcla de sistemas simbólicos (escritura, fotografía, dibujo).[17]

La intrusión de los aparatos

Al abordar esta cuestión, Walter Benjamin escribe que "cubismo y futurismo aparecen como intentos insuficientes del arte por tener en cuenta, a su manera, la intrusión *de los aparatos* en la realidad".[18] Es importante que esta expresión señale, más allá de la figuración o de la recuperación de mecanismos y de máquinas en la pintura (Léger, Duchamp, Picabia), la novedad de los "aparatos" de la técnica, de la mecánica, como "modelos",[19] con sus correlatos de exactitud (en la reproducción, en el ritmo del desarrollo, por ejemplo),[20] que no se quedan en los "efectos", sino que también vayan al automatismo y al reglaje. Al recordar una "máquina de pintar, girando en azimut en el *hall* de hierro del Palacio de las Máquinas (soplando a voluntad sobre la tela de los muros la sucesión de colores fundamentales escalonados según

17. Para la relación de Picasso con los diarios, véase Anne Baldassari: *Picasso Working on Paper*, Londres, Merrell, 2000. En cuanto a sus primeros paisajes –con el formato de placas fotográficas–, se encuentran en el Museo Picasso de Barcelona.

18. W. Benjamin [1934], en *L'Homme, le langage et la culture*, París, Denoël-Gonthier, 1971, págs. 173-175. Los subrayados son míos.

19. En su texto sobre Stravinski, a modo de apéndice de *Coq et l'Arlequin*, Jean Cocteau escribe: "Perfeccionar, variar los aparatos debe reemplazar el antiguo problema de la inspiración". (En *Le Rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926; reed. Jean Cocteau: *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, París, Le Livre de Poche, "La Pochothèque", 1995, pág. 465).

20. Lo que hacía decir en 1922 al joven Kulechov: "El arte ha muerto, el único medio concedido a nuestra época técnica e industrial es el cine, puesto que posee las mismas calidades de exactitud", etc. Véase "L'art, la vie contemporaine et le cinéma", en *Kino-fot*, nº 1, 1922, incluido en L. Kulechov: *L'art du cinéma et autres écrits*, París, L'Âge d'Homme, 1990.

los tubos de su vientre")[21] Alfred Jarry introducía ya esta referencia a un *aparato* que proyecta la pintura y al mismo tiempo despide al artista y su mano,[22] y pulveriza el dispositivo (pintores académicos). Ahora bien, esta máquina imaginaria es contemporánea de la aparición del cine (1896). Asimismo, se encuentra en la pluma de Félix Fénéon esta idea según la cual "el cuadro es para Seurat un *aparato perfeccionado* [el subrayado me pertenece] que debe activar la *participación del espectador* [*id.*] al actuar sobre los elementos irresistibles y subconscientes: líneas y colores captados en sus propiedades psicofisiológicas y en su inmediatez simbólica".[23] Aquí –tercer nivel–, la noción de aparato no sólo concierne a la fabricación del cuadro o al procedimiento del pintor, sino también a la recepción del espectador, que es encarada como actividad perceptiva, como participación en el funcionamiento del cuadro. Los neoimpresionistas se dedican a los fenómenos de la luz sobre bases "científicas" –alegan fisiología, física, química– y extraen el procedimiento del divisionismo que comparte ciertos rasgos con la proyección intermitente de la película, en particular el centelleo. En efecto, para Seurat el espectador aúna los elementos yuxtapuestos sobre la tela a partir de la persistencia de una impresión recibida en la retina y de la mezcla de un color puro

21. Alfred Jarry [1987-1988]: *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien, roman néo-scientifique*, Libro VI, cap. XXXIV, París, Gallimard, col. "La pléiade", 1980, pág. 88. En el Libro V (caps. XXXI y XXXII), Jarry evoca la automatización de la música (*vía* el teléfono y el micrófono) y estigmatiza a los comerciantes de telas de almacén que son los pintores *pompier* (Bouguereau, Gérôme, Laurens, Detaille, etc.) a los que les opone la escuela moderna (Monet, Manet, Cézanne, Rousseau, Van Gogh...).

22. "[...] la mezcla óptica de pequeños toques coloreados colocados metódicamente unos junto a otros no permite de ningún modo la destreza ni el virtuosismo; la mano tendrá muy poca importancia; únicamente el cerebro y el ojo del pintor tendrán un papel que desempeñar" (Paul Signac [1897]: *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, París, Hermann, 1978, pág. 46 y la frase de Delacroix: "Los jóvenes sólo se encaprichan con la destreza de la mano. Tal vez no exista mayor impedimento para cualquier clase de verdadero progreso [...]").

23. André Chastel: "Seurat et Gauguin", *Art de France II*, 1962, incluido en A. Chastel: *Fables, formes, figures*, París, Flammarion, 1978, tomo 2, págs. 393-403 (véase también en el mismo volumen, "Une source oubliée de Seurat", en *Archives de l'art français*, XXII, 1959).

con su complementario.[24] Recordemos las expresiones ambivalentes de Mallarmé referidas a las ilustraciones en los libros: "Soy partidario de que no haya ninguna ilustración: todo lo que evoca un libro debe ocurrir en el espíritu del lector", aunque de inmediato hace ingresar a escena "al cinematógrafo, cuyo desarrollo reemplazará ventajosamente imágenes y textos, muchos volúmenes".[25] Ahora bien, la "máquina completamente nueva" (Paul Valéry) de *Una tirada de dados* (1897) se puede relacionar con el cine en el plano de los "mecanismos", en particular en el dispositivo que adoptó Mallarmé durante la lectura que le hizo del poema a Valéry: "Detrás de un cortinado, al fondo de su habitación (oscura) [...] cayendo en la lógica del espectáculo".[26]

24. *Cf.* Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...* (París, Pitois-Levrault, 1839); Paul Signac: "Una mezcla óptica es una mezcla de colores-luces y, por ejemplo, la mezcla, en un mismo lugar de la pantalla, de haces luminosos diversamente coloreados [...] un pintor puede restituirla por la yuxtaposición de pequeños toques multicolores. Sobre el disco en rotación [del físico] o, para retroceder, en la tela del pintor, el ojo no aislará ni los segmentos coloreados ni los toques: sólo percibirá la resultante de sus luces" (*op. cit.*, pág. 94, nota al pie de página); Paul Klee: "El efecto que deja en la retina un rojo bruscamente alejado después de una prolongada exposición no es rojo, sino verde. Y si el ojo se expone prolongadamente al verde, el efecto que deja en las mismas condiciones será el súbito surgimiento del rojo. El mismo encantamiento rige la alternancia del amarillo y el violeta, del azul y el naranja. Cualquiera puede comprobar empíricamente de esta manera la ley de los complementarios y la existencia de tres parejas de colores" ("Esquisse d'une théorie des couleurs", en *Théorie de l'art moderne* [1956], Ginebra, Gonthier, 1971, pág. 68). Moussinac, en *Naissance du cinéma*, menciona estas cuestiones (y se refiere especialmente a Chevreul, Signac y Seurat) a propósito de la relación con la técnica (París, Povolovzky & Cie, 1925, pág. 28).

25. Encuesta sobre "Le roman illustré par la fotographie", en *Le Mercure de France* de enero de 1898 (incluido en Mallarmé: *Œuvres complètes*, París, Gallimard "La Pléiade", 1945, pág. 878).

26. Véase el análisis que de esto hace Philippe Ortel en *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nimes, Jacqueline Chambon, 2002, págs. 137-140. Refiriéndose a la voz, el autor escribe que "el poema supera al cine en su propio terreno", puesto que éste aún es mudo. Pues bien, ¡de ninguna manera!, el dispositivo de Mallarmé es el del "presentador" o del comediante oculto tras la pantalla, que el cine conoció antes de las experiencias de grabación y luego en forma paralela con ellas, hasta la puesta a punto de la banda sonora. Cocteau

Cuando después Benjamin escribe que "el dadaísmo procuraba producir con los medios de la pintura (o de la literatura) los mismos efectos que el público ahora le demanda al cine", desplaza en algo la reserva enunciada antes a propósito del cubismo. Parece que la cuestión de los *aparatos*, ignorada por los cubistas –que sus motivos de naturalezas muertas (guitarras, vasos, pipas, botellas) excluyen, aunque sus cuadros o *collages* los contienen–, reconocida por los futuristas, por Léger y Delaunay, hubiera sido sistematizada por los dadaístas en el plano de los procedimientos: Picabia y Duchamp, en particular, hacen ingresar los aparatos al arte por diversos motivos. Es conocido el diálogo entre Brancusi y Duchamp frente a una hélice de avión en la Exposición Universal... Incluso más allá de esta "mecanización" del espacio representativo y del abandono de los enfoques miméticos en beneficio de una cierta literalidad de los objetos, se puede pensar que para los dadaístas, los aparatos fotográficos y cinematográficos suplantan para siempre el pincel. Wieland Herzfelde se expresa en ese sentido en ocasión de la Feria Internacional Dadá de Berlín y preconiza no intentar competir con la cámara, ni querer insuflarle un alma... Declara que lo único por hacer es entonces "tomar un par de tijeras y recortar aquello que necesitamos en las pinturas, las reproducciones fotográficas de los objetos", incluso "tomar a los propios objetos".[27]

Delaunay, al que no se asocia espontáneamente con esas problemáticas, es un buen ejemplo de cómo se toman en cuenta los "aparatos". Representa a la Torre Eiffel trabajando en su pintura la lógica constructiva del edificio (montaje, ensamblaje), aborda la cuestión de los puntos de vista y de la mirada móvil que permite la liberación del aparato que toma vistas –fotográfico, cinematográfico– de su anclaje terrestre (vista desde un globo, desde un avión), experimenta finalmente el "cinetismo" en pintura a través del color y los fenómenos de percepción. Pero, al hacerlo, rechaza cualquier vínculo con el cine.

En una carta a Franz Marc del 11 de noviembre de 1913, dice que "esa sucesión está condenada a muerte. La muchedumbre que se agolpa

dirá: "Parece que, oculto tras la pantalla, digo..." [15 de septiembre de 1945 (*La Belle et la Bête. Journal d'un film*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1946, pág. 73, reed. Ramsay, 1995)].

27. W. Herzfelde: "Zur Einführung in die Erste Internationale Dada-messe", en Karl Riha y Hanne Bergius (dirs.), *Dada Berlin*, Stuttgart, 1977 (citado por T. Elsaesser: "Dada/Cinema?", *op. cit.*, pág. 22).

allí, en el fondo sale sin convicción". Y en 1924, en "L'art du Mouvement", dice: "El arte cinemático ha sido hasta entonces un juego de fotos sucesivamente recortadas que producen el simulacro de la vida real". Finalmente, en 1939, señala que "no se puede crear el movimiento con cosas dibujadas, no se puede crear el movimiento cinemático, porque el cine no es el movimiento. Son imágenes que se hacen en un tiempo muy rápido. No es el movimiento [...]. El movimiento no puede ser logrado si no por el elemento coloreado [...] que demanda una construcción general que, en esos cuadros, aún no existía".[28]

Pierre Francastel llegó a escribir que la posición de Delaunay representa una *alternativa* para el cine.[29] La convicción del pintor es que el movimiento no podría ser "representado" (vía la descomposición del movimiento, el efecto de "movido", de vibrado, la repetición que practican en particular los futuristas), pues entonces sería inmovilidad multiplicada: debe ser producido por el aparato psíquico del espectador, cuya mirada, frente a un dispositivo coloreado (los contrastes) no tiene descanso, sigue continuamente en presencia de un movimiento que responde a los propios mecanismos de percepción e intelección visuales. Al ver en el cine un aparato mecánico que entrega lo discontinuo inmóvil, se sitúa en el nivel "ontológico" de la máquina y no en su nivel fenoménico, no considera la imagen percibida, que es *al mismo tiempo* dada como "imagen-movimiento", para retomar la terminología de Deleuze,[30] y recibida como una serie de discontinuidades sucesivas. El término "cinemática", tomado de Marey y de la fisiología experimental, no llega por casualidad a sus expresiones.

La teoría del color que retoma de Chevreul, y de herencia goetheana, gira, sin embargo, en torno de esta misma noción: la imagen sucesiva. La percepción se despliega en el tiempo y las imágenes sucesivas se forman en la retina, allí se combinan según el grado de persistencia que conserven.[31]

28. Esas tres citas se han extraído de los escritos de Robert Delaunay, editados por P. Francastel: *Du cubisme à l'art abstrait*, París, SEVPEN, 1957, págs. 189-190 y 209.

29. P. Francastel, tomado de un curso (no fechado, *circa* 1956), *L'Image, la vision et l'imagination*, París, Denoël-Gonthier, 1983, págs. 196-197.

30. Tomada de León Moussinac, en *Le Cinéma soviétique*, 1928 (sobre Pudovkin).

31. Sea cual fuere la imprecisión fisiológica de esta descripción, incluso su carácter erróneo, no se puede dejar de ver su cercanía con la del mecanismo de base del cine, tal como Plateau y otros lo formularon.

Pero Delaunay quiere la copresencia de los elementos para producir el movimiento y, para esto, ampliará la tela hasta proporciones de 780 m^2 durante la Exposición de 1937. De esta manera, practica un cine perceptivo, espacializado, expone el desarrollo entero del filme, recuperando los rodillos, las cintas, los murales de los Richter, Eggeling y otros.

La pintura animada

Ese "rechazo" del cine nos ofrece de alguna manera la perspectiva de *otro* cine. Las relaciones de Delaunay con Abel Gance trazan su proyecto.

En 1913, en el mismo momento en que el pintor se interroga sobre esas cuestiones del movimiento de la imagen mediante los discos coloreados, Gance le habla de su nueva invención, "los órganos de luz", cercanos al "teclado de luces", de Scriabine, y del piano "ortofónico" de Barenoff-Rossiné (que es uno de los amigos de Delaunay). Gance deseaba que Delaunay trabajara con él en una realización pictórica. De ese intercambio surgió la pintura a la acuarela de una mujer cuyo rostro está compuesto por ampollas rojas, azules y blancas que, una vez realizada, habría debido crear un movimiento por contrastes simultáneos de colores y dibujar diversas figuras en función de la ejecución en el teclado.[32] Evidentemente, ese intento se encuentra en estrecha relación con las investigaciones sobre el disco coloreado de Delaunay, cuyo movimiento circular debía crear vibraciones extrarrápidas, perceptibles a simple vista, físicamente. Es un dispositivo que recuerda los discos de los juguetes ópticos que demasiado a menudo son reducidos a sus únicos motivos figurativos o narrativos (caballo al galope, salto en la cuerda) y que frecuentemente comportaban varias series de efectos, tanto en el orden del movimiento (al movimiento del personaje que efectuaba un gesto o una figura se agregaban movimientos laterales, periféricos o del centro hacia la periferia) como del color (motivos abstractos que la rotación mezcla).[33]

32. Ese proyecto es pariente de los de Gina y Corra, de 1911, sobre la "música visual".

33. Véase Laurent Mannoni: *Le Mouvement continué, Catalogue des appareils de la Cinémathèque française*, París-Milán, Mazzotta, 1996.

Se debe precisar aquí, pues, esta cuestión de la "pintura animada", para no crear confusiones. Es innegable que procede del hecho de tomar en cuenta la "intrusión de los aparatos" en la realidad que afecta el conjunto de medios de expresión y comunicación. La tipografía libera las palabras sobre la página, pero el fenómeno que afecta la música es sin duda más profundo aún: hela aquí registrable, duplicada, reproducible, con capacidad de difusión, amplificada, de pronto se abre la posibilidad de producir sonidos nuevos gracias al propio conjunto de aparatos para su captación. La pintura también ingresa, pues, en el dominio de la repetición y la variación automáticas, de la serialización, del montaje: las parvas de Monet participan del paradigma fotográfico (luz, instante, multiplicación de las tomas). Pero si bien le son requeridos los medios del cine (película, aparato, proyección), así como su propia materia (luz, movimiento), esta pintura animada es pensada desde la pintura y no desde el cine. Los intentos de Léopold Survage en París y las realizaciones de los hermanos Ginanni-Corradini (o Ginna y Corra) pertenecen a las utopías de la obra total, dramas del color, de las formas y las líneas, correspondencias sinestéticas que están en boga a fines del siglo XIX y comienzos del XX.[34] La doctrina "musical" en el cine las heredará (Canudo, Ramain). Ambos hermanos construyen en esa perspectiva un "piano cromático" que permite transponer la música en colores y luego utilizan el cine para proseguir su investigación: los cuatro filmes abstractos que realizan en 1911 (*Accordo di Colore, Studio di Effetti tra Quatro colori, Canto di primavera, Les Fleurs*) y el año siguiente (*L'Arcobalenol* y *La danza*), pintados directamente sobre la película, se han perdido, por lo que resulta difícil, pues, hablar de ellos únicamente a partir de la descripción que hizo Bruno Ginanni-Corradini.[35] Esas experiencias de cine-pintura serán rechazadas por Boccioni y el grupo futurista –así como el fotodinamismo de los Bragaglia–; no se los puede considerar, pues, como "el" cine futurista, pese

34. Entre las décadas del veinte y del cuarenta aún se cuentan varios intentos de pintura animada a partir de fragmentos musicales: el decorador Boris Bilinski, el pintor André Girard, antes de que ese tipo de experiencias encuentre su lugar de elección en el cine de animación (Len Lye, MacLaren).

35. Sobre esas experiencias y los debates que suscitaron, véanse G. Lista: *Le Futurisme*, *op. cit.*, págs. 75-78, y su artículo "Futurisme et cinéma", en G. Viatte (dir.), *Peinture Cinéma peinture*, *op. cit.*, págs. 59-65.

a que hasta nuestros días les fuera prometida una cierta posteridad (Brakhage después de MacLaren y Len Lye).

En 1919, en Alemania, las primeras investigaciones de Walter Ruttmann, por una parte, y de Hans Richter y Viking Eggeling, por la otra, parten manifiestamente de una búsqueda cercana. Richter y Eggeling, en particular, trabajan para desarrollar la temporalidad en la pintura recurriendo a rodillos. Pero su "pasaje" al cine desplazará completamente sus objetivos.

Rigadin, peintre cubiste (*Rigadin, pintor cubista*)

Además de los efectos indirectos del cine sobre la pintura –recuperación de procedimientos, compartir caracteres comunes–, se encuentran algunos ejemplos de aportes más explícitos que, sin embargo, han quedado ocultos a la mirada de los pintores y de los historiadores del arte. En ese sentido se halla *Rigadin, pintor cubista* (1910). Ese filme pertenece al género cómico, que desprecia aquello de lo que habla, se burla de él, lo caricaturiza, en la tradición de los dibujantes satíricos que, desde mediados del siglo XIX chacotean la nueva pintura (Daumier se entrega a ello, como los demás). Como corriente "de moda", se identifica al cubismo de la segunda ola, el de los Le Fauconnier, Metzinger, Gleizes, que sistematizan a Picasso y Braque e intentan "hacer escuela". Rigadin, pintor menesteroso, preocupado por agradarle a su novia, hija de un artista académico, después de la visita a una exposición cubista, adopta ese estilo que para el caso equivale a tratar todo en forma de cuadrado, de cilindro y de cubo: pera, retrato... hasta ahí no se ha salido de la caricatura, pero cuando Rigadin, arrebatado por la furia cubista –y adoptando la lógica característica del cine cómico francés de entonces (que los burlescos norteamericanos retomarán)–, se pone a "*cubizar*" su vida cotidiana, su departamento, sus muebles, su portera, *desarrolla* entonces una aplicación del cubismo que éste aún no se ha permitido. Lo hace "inocentemente", si se quiere, pero a partir de los medios del filme, los que aquí cobran una amplitud que la pintura no puede darse. Será preciso esperar la apropiación de esos procedimientos en ciertos artistas para que aparezcan en la escena artística, puesto que esta inauguración cinematográfica permanece invisible entonces, oculta en la farsa y la parodia... Se trata nada menos que de la ampliación de la "revolución cubista", al volumen, al vestuario, a la escenografía del teatro y, potencialmente, a la escenografía urbana que desarrollarán Alekxandra Exter, en Rusia, Picasso con *Parade*, Léger

en sus colaboraciones con los *ballets* suecos y el espectáculo en general. Al tratar mediante el cubo, el cono y el cilindro todo el espacio de la representación, Rigadin crea, cinco años antes que ellos, los trajes de vanguardia de la Bauhaus, de Dadá, de los *ballets* suecos, de los *ballets* negros.[36] El filme sólo fue visto desde ese aspecto, porque pertenece a un espacio extraartístico.[37] La "salida del arte" de Léger, por ejemplo, se operará por exacerbación de los procedimientos artísticos hasta el punto de abandonar el cuadro por la pared, la representación por el objeto, el salón por la calle, y no por ese enfoque instalado de entrada fuera del campo artístico.[38]

Por su parte, la expresión de *Madame* de Noailles ante las maquetas de Picasso para *Parade* (informada por Cocteau): "Da la impresión de que se ve reír un árbol", ¿acaso no es un eco del episodio de *Shoulder Arms* (*Carlitos soldado*), donde éste se disfraza de árbol, donde, de alguna manera, la escenografía "actúa", al igual que en *Parade*?[39] Se podría decir que Rigadin y Charlot son "condiciones de posibilidad" para una

36. "Es un *ballet*, 'Parade', montado por los *ballets* rusos en el Châtelet, el que fijará ese disparate, ese estado de caos [...] Ingresamos en lo inesperado y los trajes causan sensación: es una mezcla de cubismo analítico, de arte *fauve* y de futurismo [...] He allí el orden nuevo. La música emprende sus incoherencias, la sala se resiste. Los empresarios hacen una entrada voluntariamente grotesca, la sala se eriza; vestidos con construcciones cubistas, gigantescas síntesis [...] brincan, uno en frac [...] el otro en *building* [...]" (Ève Francis: *Temps héroïques. Théâtre-cinéma*, Gand-Paris, Au Chat qui pêche/Denoël, 1949, págs. 349-350).

37. Señalemos, sin embargo, que en el marco de "L'Écran du Séminaire des Arts" de 1951-1952, en Bruselas, se proyectó ese filme a modo de complemento del programa con un clásico.

38. Si duda, se podrían extraer conclusiones semejantes del hecho de que no se tomen en consideración los trucos fotográficos, las fantasías de todas clases, que a menudo permanecen en el anonimato y se exponen en el espacio de la cultura de masas, los que deben su recuperación a fotógrafos artísticos (o de vanguardia) que experimentan. Sobre este punto, véanse las investigaciones de Clément Chéroux (*Les fautographies*, Crisnée, Yellow Now, 2003, y su tesis "Généalogie des 'récreations' fotographiques, 1890-1940", Université Paris 1, 2004).

39. La anécdota es referida por Cocteau poco después de decir que en 1914, "Picasso [...] imaginó el camuflaje: 'Si quieren –dijo– hacer que un ejército resulte invisible a la distancia, no tienen más que vestir a los hombres como arlequines'" (*op. cit.*, pág. 559).

serie de conmociones dentro del arte, pero que permanecen calladas, sin ser vistas, en razón de la propia situación del cine en la sociedad.[40]

Al crear el vestuario y la escenografía de *Parade* para Diaghilev, en 1917, Picasso chocó, si se le cree a Cocteau, contra los "cubistas absolutos", pues "prostituía" su arte, lo desacreditaba. En ese caso, Picasso hacía "de Rigadin"... No obstante, el éxito de la puesta en escena es rápidamente reconocido (1920) y le sigue al escándalo; el procedimiento de Picasso es alabado y luego imitado por Braque y Juan Gris –y tantos otros–, pese a que sin duda *también* participó una parte de parodia, de farsa, en este enfoque: según Cocteau:

> Parecían hombres sándwiches, cada uno presentaba un magnífico traje de madera. Pero no por ello sus carcasas, mal construidas por un futurista según modelos reducidos, dejaron de encender el tumulto y se convirtieron en las cariátides de ese *Espíritu nuevo* que servía como título al prefacio de nuestra pieza, publicada por Apollinaire en el programa.[41]

En 1916, al recitar un poema fonético en el Cabaret Voltaire, en Zúrich, Hugo Ball ya había adoptado un "traje llamado 'cubista'", que había diseñado con Janco:

> Mis piernas estaban envueltas por una especie de columna de un azul brillante, que las rodeaba hasta las caderas, de manera que en esa parte me parecía a un obelisco. En la parte de arriba llevaba una enorme gorguera recortada en cartón y revestida de papel escarlata por dentro y oro por fuera, todo ello sujeto del cuello [...] A todo eso se agregaba una cofia cilíndrica de chaman, muy alta, con rayas azules y blancas.[42]

40. Es posible equiparar esta situación con la de las "Artes incoherentes", "fumistas", etc., "vanguardias" no legitimadas, pues pertenecen al espacio del cabaret, donde los poetas o los pintores "reconocidos" pueden ir (Verlaine, Rimbaud), pero que dejan a sus propios protagonistas en los márgenes (véase Daniel Grojnowski: "Une avant-garde sans avancée: les Arts incohérents, 1882-1889", en *Actes de la Recherche en sciences sociales*, nº 40, noviembre de 1981) y el episodio Boronali, mistificación de la pintura abstracta (véase D. Grojnowski: "L'âne qui peint avec sa queue, Boronali au Salon des Indépendants, 1910", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 88, junio de 1991).

41. Jean Cocteau: "Picasso", en *Le Rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926 (reed. *op. cit.*, Le Livre de Poche, 1995, pág. 555).

42. Hugo Ball: "Die Flucht aus der Zeit" (1917) (incluido en el cátalo-

Al mismo tiempo, la recuperación del cubismo por parte de Rigadin, que permite situarse fuera de la esfera donde podría ser reconocida y valorizada, anuncia el rechazo dadaísta de un "estilo" cubista tal como el "manifiesto dadá", publicado por Picabia en *391*, lo proclama ("Han cubicado los cuadros de los primitivos, cubicado las esculturas negras, cubicado los violines, cubicado las guitarras, cubicado los periódicos ilustrados, cubicado la mierda y los perfiles de las jóvenes; ¡¡¡ahora necesitan cubicar el dinero!!!").

Modernidad del cinematógrafo

Ya se ha visto cómo, en literatura, Apollinaire se interesa en el filme, tanto en su categoría de folletín como de historia rocambolesca o fantástica (como se ha dicho, desde ese punto de vista los cuentos y *sketches* droláticos de Cami se asemejan mucho a las parodias de filmes de Apollinaire). Existen otras connivencias, más temáticas, la de Giuseppe Lipparini en *Le Maître du Temps*, por ejemplo. Esa novela de anticipación, cercana a Wells, fue presentada en Francia por Canudo, lo que justifica que nos detengamos en ella un momento.[43]

En el relato, el profesor Antonio Schwarz presenta a la Academia de Ciencias de Oppendorf un invento de su creación, al que llama "la fotografía del tiempo".

> Hasta ahora, el arte de la fotografía se ha aplicado al estudio y la imitación del espacio. Gracias a un instrumento al que mejoras sucesivas han llevado a una gran perfección, la fotografía rivaliza ahora con la pintura. Podemos fijar sobre una placa y reproducir luego sobre el papel millares y millares de veces los más extraños y fugitivos aspectos del hombre y la naturaleza. En veinte siglos, nuestros descendientes tendrán una imagen exacta de la civilización moderna y de los grandes acontecimientos que la ilustraron. Hemos fotografiado incluso hasta de noche y hemos dirigido a los astros la lente de nuestras cámaras oscuras. [...] ¿Por qué, entonces –continuaba el orador–, si la fotografía permite fijar las apariencias de las cosas en el espacio no sería posible fijarlas en el tiempo? ¿Por qué no podemos, junto a las cosas presentes, fotografiar también los acontecimientos pasados?

go *Poésure et peintrie*, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1993, pág. 125).

43. Trad. en *Annales politiques et littéraires. Revue universelle paraissant le dimanche* a partir del nº 1340, 28 de febrero de 1909, págs. 218-220. Presentada por Félicie Roussille (traductora) y Ricciotto Canudo (pág. 207).

Al orientar sus aparatos de placas hacia las estrellas, Schwarz descubre que han registrado imágenes superpuestas de figuras del pasado (Roma, la prehistoria). Y así descubre que

> todo en el mundo está unido por una relación recíproca. Si levanto la mano, etc., al no perderse nada en el Universo, la energía que desarrollo al hacer un movimiento debe subsistir. Dicho de otra manera, a cada acto del hombre le corresponde una proyección de ese acto en el espacio. Esta proyección se conserva; si un instrumento especial la recibe, puede, luego de una serie de siglos, reconstruir el acto que la produjo. En su principio, ese instrumento debe parecerse al ojo humano, le es necesaria la facultad de ver [...] La cámara oscura era, pues, el instrumento más conveniente; por su intermedio pude llegar a descubrir la siguiente ley, al mismo tiempo científica y metafísica: ninguno de nuestros actos se ha perdido; todos se proyectan sucesivamente en el espacio y se conservan en el tiempo. Esta ley también encuentra su confirmación en el cinematógrafo que, al captar los movimientos sucesivos de las cosas, las conserva y puede reproducirlos. De esta manera, el medio ambiente es un verdadero cinematógrafo donde millares de proyecciones sucesivas se entrecruzan y se confunden.

La conservación de todos los actos bajo la forma fotográfica o cinematográfica y la posibilidad de reactualizarlos combina la idea de imagen latente (que el proceso fotográfico contiene y a la que a menudo se ha hecho referencia, en especial Bergson y Freud) y la de la imagen virtual. Dos dimensiones que hay que relacionar con el fenómeno de la luz (que se desplaza en el aire y que, en la proyección, transporta la imagen) y el retraso de su desplazamiento, descubierto por los astrónomos (las estrellas cuyas emisiones luminosas prosiguen después de su muerte). Ese fantasma del doble (que se remonta al teósofo sueco Swedenborg) y del registro vuelve a encontrarse tanto en Camille Flammarion como en Léon Daudet o en Bioy Casares... En *Le Roi lune* (1914), Apollinaire extrapola de la misma manera, pero de un modo grotesco (Lipparini sólo es irónico), las posibilidades del cinematógrafo y del fonógrafo en una especulación sobre la imagen virtual en coitos imaginarios con cortesanas de todas las épocas, convocable a voluntad por quienes utilizan máquinas.

Desde Villiers de L'Isle Adam hasta Julio Verne, pasando por Robida y muchos otros, no faltó la circunstancia de que se tomaran en cuenta

las posibilidades que se pueden inferir de la máquina fotográfica, y luego de la cinematográfica, a menudo en combinación con el fonógrafo, el telégrafo y el teléfono. En la medida en que de lo que aquí se trata no es tanto del contenido narrativo o temático sino del dispositivo evocado, sería necesario analizarlos más de cerca para poner en evidencia sus invariantes y diferencias (inmediatez, simultaneidad, contigüidad, continuidad *vs.* mediatez, dilación, alejamiento, discontinuidad), los vínculos que mantienen con una cierta cantidad de categorías antropológicas (el tiempo, el pasado, la muerte, el amor, la resurrección), su pertenencia a parámetros sociales o económicos de la sociedad industrial ("mundialismo", ubicuidad, transparencia de la comunicación, circulación generalizada).

Reconocer el cine: paradoja

Se ha visto que, bajo diversas formas, el reconocimiento del cine por parte de los artistas modernos choca con una dificultad que obedece a su exterioridad con respecto al dominio que entienden renovar o transformar, sin por ello salir de él. Esta dificultad aparece muy claramente en Pierre Albert-Birot. En *SIC* –que, durante la Primera Guerra Mundial, reúne todas las tendencias avanzadas en arte y en poesía antes de que nuevamente se separen y se conviertan en rivales, en particular el futurismo y el dadaísmo–, se enfrenta con la cuestión de la imagen mecánica en un "diálogo núnico" que continúa en varios números.

Al partir de la diferencia entre el ojo del aparato fotográfico y el del artista, y entre las imágenes de objetos que "proyectan físicamente uno y otro dentro del cuerpo al que sirven", establece una diferencia, bastante clásica entre esos cuerpos, uno como "instrumento" y el otro como "ser vivo", que siente y piensa. Las "imágenes transmitidas" difieren, pues, en que una, la imagen simple, es "el objeto que reacciona ante el sujeto" cuando para la otra, compleja, es "el sujeto [quien] reacciona ante el objeto", produciendo una "deformación". "El sujeto resulta más importante que el objeto, es omnipotente para sólo retener del objeto lo que quiere (cubismo, futurismo), incluso para liberarse de él". No existe, pues, arte en una imagen mecánica, al faltar la "creación del sujeto sensible y pensante" (es, entre otras, la argumentación de Maupassant en su prefacio a *Pedro y Juan*, donde opone la captación fotográfica y la visión artística, o la de Jules de Gaultier contra el teatro y su "bajeza",[44] ¡pero es también la distinción entre "realismo visual" y "realismo de concepción", que desarrolla Léger en 1913 en *Montjoie*![45]

El modelo de creación que P. Albert-Birot extrae del cubismo y del futurismo le impide, pues, reconocer cualquier calidad artística en el cinematógrafo, que incluso desempeña el papel de contraste en un diálogo, cuando uno de los interlocutores considera multiplicar los aspectos de una cosa o de una persona a los efectos de producir su conocimiento más completo, no limitado a su apariencia: "Vuestra manera de comprender un retrato no es más que el principio del cinematógrafo. Ahora bien, como hemos visto, de la misma manera que el arte antiguo nunca fue la fotografía, el arte moderno ya no puede ser la cinematografía [...] Un cuadro no es un filme, porque los estados no son sucesivos, sino simultáneos".[46]

Esta argumentación, en un todo conforme con la hostilidad de Delaunay ante el cine y de los futuristas ante la cronofotografía, y las propuestas de los hermanos Bragaglia y su "fotodinamismo" –lo que no les impide a los adversarios del futurismo acusarlo de "cinematográfico" para descalificarlo en relación con el cubismo–, se expresa en el mismo número, donde Guillaume Apollinaire, al ser entrevistado, anuncia la "dramaturgia total" del cine. Lo que Albert-Birot quiere promover es un "teatro núnico" que sea "simultaneísta", y que se inspire en la evidencia de los manifiestos futuristas, donde también haya "un gran todo simultáneo, con todos los contrastes y las diversidades posibles –acrobacia, bufonadas, canto, proyecciones cinematográficas–". Allí el

44. A propósito de Ibsen, cuyo esfuerzo por "espiritualizar" la escena reconoce, J. de Gaultier excluye el teatro del arte, pues no procede a la "transustanciación que lo separa [al arte] del mundo real". El hecho de que el teatro "tome de la naturaleza todos sus medios" lo acerca a lo que sería "en pintura el *trompe l'oeil*, la más grosera policromía, las figuras de cera, los cuadros vivos: todo lo que condena o relega fuera del arte al gusto unánime de todas las escuelas" (*La Revue blanche* del 15 de marzo de 1898, págs. 415-439).

45. Fernand Léger: "Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative", en *Montjoie!*, mayo-junio de 1913 (incluido en F. Léger: *Fonction de la peinture*, París, Gonthier, 1965, reed. Gallimard, "Folio", 1997, pág. 28).

46. P.-A. Birot: "Dialogue nunique (continuación)", en *SIC*, nº 8-9-10, 1916.

cine tiene su lugar –como lo tiene en los *music-halls*, mezclado con otros espectáculos–, pero no es el agrupador o el lugar de reconquista de las diversidades señaladas. Sin volver a la cuestión de la simultaneidad que agita al medio artístico desde 1914, donde Apollinaire polemiza con Barzun acerca de la paternidad de la palabra y de la cosa, se debe señalar su importancia pues, como se ha visto, la posición de los Delaunay sobre el cine permanecerá recluida en esta oposición de lo simultáneo y lo sucesivo. Por ahora, resulta importante poner de manifiesto que algunos números después, en 1918, Albert-Birot publica una primera "Note sur le cinéma", debida a Philippe Soupault, que consagra el ingreso de éste a su revista. Al hacerlo, introduce un tema llamado a ser retomado a menudo, el de *la alienación* del cine, su desvío y la necesidad de liberarlo de él. Apollinaire retoma esta idea secundariamente en "L'Esprit nouveau et les poètes", preconizando que los poetas "trata(n) de componer imágenes para los espíritus meditabundos y más refinados, que de ninguna manera se conforman con las groseras imaginaciones de los fabricantes de filmes".[47] Maiakovski o Vertov recurrirán a la misma argumentación:

> Pathé le proporcionó una vez a algún curioso un cinematógrafo inventado por los hermanos Lumière.
>
> Los que a partir de entonces se ocuparon de este extraordinario invento se equivocaron groseramente; hicieron del cine el espejo incoloro y el eco mudo del teatro. Nadie aún ha hecho cesar ese malentendido. [...]
>
> Su poder es formidable, puesto que da por tierra con todas las leyes naturales: ignora el espacio, el tiempo, cambia por completo la gravedad, la balística, la biología, etc. Su ojo es más paciente, más penetrante, más preciso. Le corresponde entonces al creador, al poeta, utilizar este poder y esta riqueza hasta ahora descuidados, pues un nuevo servidor está a disposición de su imaginación.[48]

Diez años después, el Congreso de La Sarraz, en Suiza, adoptará esta misma terminología, en particular en el pequeño filme satírico realizado por los congresistas que, según se consideraba, resumía las ideas del congreso.

Este reconocimiento del cine, "ojo mecánico" que, en una primera instancia, había sido rechazado, va de la mano con el discurso sobre la

47. G. Apollinaire: "L'Esprit nouveau et les poètes", *op. cit.*

48. *SIC*, n° 25, enero de 1918.

máquina, que pasa a suplantar al del "sujeto creador" de poco antes. "Una obra de arte –se puede leer– debe estar compuesta como una máquina de precisión",[49] "el artista construirá una obra como un arquitecto hace una casa, con piedras, hierros, maderas...".[50] Los campos lexicales de la mecánica, de la precisión, de la construcción, desplazan al sujeto creador, sus sentidos y su imaginación, en beneficio de efectos de otro orden, efectos de materias, de objetos, efectos de realidad que fracturan el universo del arte. Esas cuestiones inervan la problemática del arte durante toda la década y el cine no desempeña allí un papel subalterno: todo lo contrario.

Mientras Philippe Soupault publica un "Poema cinematográfico" ("Indifférence") que recurre al sueño y los "trucos",[51] Pierre Reverdy, después de evocar indirectamente el dispositivo del espectáculo óptico en varios de sus poemas de *La Lucarne ovale* (1916) (agujero por donde mirar, luz, imágenes temblorosas, mudez, inmovilidad, etc.), afianza claramente esta novedad del cine, sin nombrarlo:

> La sorpresa que un arte nuevo aportó de pronto a aquellos que ya no preveían otra cosa, y a aquellos que nunca habían podido caminar sin mirar hacia atrás, suscitó siempre movimientos de simpatía y antipatía muy violentos. [...]
>
> En efecto, no se podría actuar contra esta superficie plana donde ciertos parásitos encuentran, sin embargo, suficientes asperezas donde abrigarse – la incomprensión. [...]
>
> Una obra de arte no puede conformarse con ser una representación; debe ser una presentación. A un niño que acaba de nacer se lo presenta: no representa nada [...].[52]

"La blanca inquietud de nuestra tela..."

En la revista de Picabia, *391*, Gabriele Buffet publica en 1917 una página titulada "Cinématographe" que expresa la posición de los artis-

49. *SIC*, n° 8-9-10, 1916, pág. XXVI.

50. P.-A. Birot: "Dialogue nunique", en *SIC*, n° 11, noviembre de 1916.

51. *SIC*, n° 25, enero de 1918. El poema, fechado en diciembre de 1917, será incluido en *Le Film* del 18 de febrero de 1918, con un comentario que habla de "futurismo" y anuncia que "se crearán escuelas y que alguna vez tendremos nuestros filmes cúbicos" (págs. 18-19).

52. P. Reverdy: "Certains avantages d'être seul", en *SIC*, n° 32, octubre de 1918.

tas de vanguardia con respecto al cine, el reconocimiento de su lugar. "El cine -escribe- se ha convertido en un elemento esencial de la vida moderna": simplicidad de medios, acción inmediata sobre todos, expresión directa, expresión del "estado psíquico más general de un pueblo -su propio genio-, sus instintos profundos", más allá de las intrigas individuales. Entre los filmes de diversos países, la autora distingue al cine norteamericano como "el único del que se puede decir que sea una creación", donde ese "genio" nacional norteamericano puede "darse un libre curso" "gracias a la ampliación de los medios mecánicos".

Las características del cine resaltadas son: su capacidad para acoger "los más dispares elementos de la vida moderna", su carácter "activo", la "sucesión de hechos de significado directo (puñetazos, besos, caídas, persecuciones)", la sucesión que "se inscribe en la memoria bajo una forma vibrante", la "marcha simultánea de todos los personajes" que trascienden las complicaciones de la intriga.[53] Pero, bajo la influencia nefasta de Europa (sobre todo de Italia), el cine norteamericano corre el peligro de "decadencia e impureza".[54]

"¡Oh pureza, pureza!" Precisamente, bajo esta invocación que le hace eco a las últimas palabras de Gabriela Buffet, Aragon concluye su artículo sobre el cine que publica al año siguiente. Este reconocimiento y esta inquietud, expresadas por los poetas y los pintores, como se ha visto, se encontrarán poderosamente relevadas y desplazadas por la consigna que lanza: "Es indispensable que el cine ocupe un lugar en las preocupaciones de las vanguardias artísticas".[55]

En los dos textos que entrega en 1918 a la revista que dirige entonces Delluc, "Du Décor" y "Du Sujet", Aragon adopta una posición que pertenece, por una parte, a la hipótesis "anexionista" y de "reapropiación", tal como había sido enunciada ya por Albert-Birot, y, por otra

53. Asimismo se encontrará en la pluma de Cocteau, todavía en medio de una evocación ambigua de la modernidad (electricidad, velocidad) y del "espíritu moderno", la alusión al cine entre otras manifestaciones del siglo de jurisdicción de la "poesía": informaciones sensacionales, naufragio del *Titanic*, la Luna vista con un telescopio, tiovivo a vapor de la place du Trône, "galope de un caballo enlentecido por el cinematógrafo o, al contrario, la eclosión acelerada de una rosa" ("Le Secret professionnel" (1922), en *Le Rappel à l'odre*, París, Stock, 1926).

54. G. Buffet: "Cinématographe", en *391*, nº 3, febrero de 1917, pág. 4.

55. Aragon: "Du Décor", en *Le Film*, nº 131, 16 de septiembre de 1918.

parte, a un reconocimiento de otro tipo, al igual que Reverdy, el de una novedad del cine *tal cual es*, incluso aunque esta "belleza moderna" no sea accesible en él sino por estallidos.

Esta posición difiere de la de Albert-Birot cuando, en 1919, éste produce un segundo texto sobre el cine -"Du Cinéma"- y habla otra vez de "posibilidad de expresión nueva que no se ha realizado", rechazando el ejemplo de Chaplin (al que Aragon le dedicó dos poemas, y al que muchos celebran, desde Cendrars hasta Léger o Ivan Goll).

Birot dice que Chaplin:

> trasladó a la pantalla las bufonadas del circo; ahora bien, la bufonada es un arte, y un arte de la vista, como el cine, pero esto no es aún realizar las nuevas potencialidades del cine. El circo es el circo, el cine debe ser el cine; por eso digo que el cine arte no existe aún; con la pintura se pueden pintar persianas, un escaparate que simula la madera, con la pintura los pintores han pintado cuadros; en el caso del cine, pienso que estamos en las persianas, a lo sumo en el símil madera. [...]
>
> El cine es un arte de la vista; por lo tanto, debe expresarse enteramente mediante el movimiento, mediante la forma, mediante el color.[56]

La propuesta de Albert-Birot se sitúa en un marco que ya ha trazado para su teatro núnico, donde se utilizan "proyecciones coloreadas" -como Louise Lara y Édouard Autant lo harán en su teatro "Art et Action" (con la ayuda de André Girard y Man Ray),[57] se basa en la expresividad del color y de la luz puros, y se vincula a la cine-pintura futurista, a los proyectos de Léopold Survage y al filme abstracto que se ha recordado antes.

Si bien Aragon apela a la pureza y la virginidad de "la pantalla desprovista de proyecciones, iluminada solamente por la luz del proyector", y lanza un grito mallarmeano -"la blanca inquietud de nuestra tela"-, si bien apela a la provocación del público ("¡lo hermoso de un

56. P.-A. Birot: "Du Cinéma", en *SIC*, nº 49-50, octubre de 1919, pág. 388.

57. Véase la reseña de esos espectáculos -de los que, por otra parte, no habla en absoluto- en Michel Corvin: *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres. Le Laboratoire Art et Action*, Lausana, La Cité-L'Âge d'Homme (s. f.). Entre esos espectáculos de luz también se encuentra la proyección de *Fait divers*, de Autant-Lara.

filme abucheado por la muchedumbre!"), no por ello deja de ser menos receptivo ante todo a su "valor poético" objetivo, que suplanta la pintura. "La puerta de un bar que se abre y se cierra, y sobre sus vidrios las letras mayúsculas de palabras ilegibles y maravillosas, donde la vertiginosa fachada de mil ojos de la casa de treinta pisos, o ese escaparate de latas de conserva que entusiasma (¿qué gran pintor ha compuesto esto?), o ese mostrador con la estantería de botellas cuya vista embriaga...". Las evocaciones de imágenes de filmes que se acaban de leer son citadas para testimoniar que los papeles pegados cubistas –que, por otra parte, como se ha dicho, toman una parte de su procedimiento del cine–, los *ready made* y las pinturas de objetos que desarrollará un Léger, están contenidas en el cine.[58] Así como "en el mismo momento en que los pintores procuraban representar el movimiento en la tela, hombres ingeniosos imaginaron el cine", escribe en "Du Sujet".

Esta argumentación, que será retomada diez años después en *Les Collages*, signa la misma idea de un "final" de la pintura, así como la fotografía, introducida en los relatos surrealistas, hace que caduquen, y despiden, la descripción y el arte literario.

Los cruces de esos textos con el de Albert-Birot, que parece tan a la retirada, ¿son fortuitos? ¿Y los poemas de *Feu de joie* y del *Mouvement perpétuel*, publicados en *Nord-Sud*, la revista de Reverdy? No solamente "Charlot mystique", sino también "Soifs de l'ouest", que alude a un *western* y contiene las mismas frases que acabamos de citar en "Du décor":

En ese bar cuya puerta
Incesantemente golpea el viento
un afiche escarlata
elogia otro jabón
En el piso treinta y tres
bajo la mirada fija de las ventanas
Detiene...,

Y este sorprendente "Persiannes":

58. Véase F. Albera: "Modalités de la vision moderne...", *op. cit.* Para Duchamp, una foto "es un cuadro *ready made*" (T. de Duve: "Débat", en *Ligeia*, nº 21-22-23-24, octubre de 1997, pág. 17).

Persiana Persiana Persiana
Persiana persiana persiana
Persiana persiana persiana persiana
Persiana persiana persiana persiana
Persiana persiana
Persiana persiana persiana
Persiana?

Que parece responder al descrédito de Albert-Birot sobre la pintura-persiana y el símil madera, y hace alarde de producir una imagen poética con esa sola palabra, "papel pintado", imagen en bruto repetida como se repite, a los tirones, la película cinematográfica.[59]

En *SIC*, a propósito de *Les mamelles de Tirésias* (*Las tetas de Tiresias*) de Apollinaire, Aragon se refería ya varias veces al cine: "*Les mamelles*... finalmente nos liberan del teatro de bulevar; en vano, el amante abandonará el lecho por el placard, nos falta otra alegría. El cine ya nos había dado a Charlie Chaplin (¡que no interpretará *Les mamelles*!); Apollinaire nos da a Tiresias".[60]

Cuando Aragon preconiza la entrada de la vanguardia artística en el cine, no preconiza, pues, la anexión de un nuevo medio a una estética previa, pues parte de una comprobación: la fuerza de la evidencia del cine como registro mecánico de hechos reales y la yuxtaposición de esos hechos, como exclusión de la psicología, del estilo. Las posteriores relaciones entre los surrealistas y el cine de los dadaístas hasta la velada del "Cœur à barbe", con las propuestas de Man Ray, están regidas por el rechazo a "convertir en arte" el cine, a hacer de él, según la expresión consagrada, "el séptimo arte".

A partir de *Littérature*, entre 1919 y 1920, recurrir al cine encarna una superación del arte desde el lado de la vida:

59. Aragon indica en las notas de *L'Œuvre poétique*, tomo 1, París, Livre Club Diderot, 1974, pág. 352, que el poema fue publicado por primera vez en *Proverbe* (hoja mensual dirigida por Paul Éluard). Por otra parte, el poema se encuentra en *Le Mouvement perpétuel* [1920-1924], precedido por *Feu de joie* [1919], París, Gallimard, "Poésie", 1970. "Charlot sentimental", "Charlot mystique", "Du Décor", "Du Sujet", "Soifs de l'Ouest", "Statue", "Programme", "Fiche", "L'Épingle stérilisée", "Livre II", que conllevan todos referencias al cine, son incluidos en *L'œuvre poétique*, tomo 1, *op. cit.*

60. Aragon, "24 de junio de 1917", en *SIC*, nº 27, marzo de 1918.

El mundo resiste sobre la tela: no hemos terminado de emocionarnos por ello. [...] hemos inventado el cine.[61]

Si amamos tanto el cine es con la esperanza de recomenzar en él la vida. [...] A juicio de una generación, el cinematógrafo seguirá siendo la mejor hipótesis para la explicación del mundo.[62]

En el diálogo de *Anicet ou le panorama*, donde entra a escena con Breton, Aragon expresa varias manifestaciones que definen esta actitud:

"Sé exactamente lo que vienes a pedirle al cine. Buscas en él los elementos de ese lirismo al azar, el espectáculo de una acción intensa que tienes la ilusión de realizar..."

Y pone en boca del denominado Baptiste Ajamais esta advertencia acerca del futuro del filme: "El día en que gente de buena voluntad introduzca en él los medios artísticos, desaparecerán los escasos atractivos que tiene para nosotros".[63]

Ese posicionamiento se explica en relación con la reacción de ennoblecimiento que se promueve hacia el cine desde el *Film d'Art*, y luego por recurrir a los grandes temas históricos y religiosos. Veamos cómo el corresponsal en Roma de *Temps* expresa, en 1916, ese pasaje al reconocimiento del cine:

Se quiera o no, el cine es una de las potencias mundiales... Puede embrutecer a las muchedumbres o instruirlas y elevarlas.

¿Qué hacer en presencia de semejante fuerza de difusión? ¿Qué debe hacer sobre todo el filósofo, el pensador y aquel que cree en la misión superior del poeta?

61. Aragon: "Delluc, Cinéma & Cie", en *Littérature*, n° 4, junio de 1919, pág. 15.

62. Aragon: "Photogénie de L. Delluc", *ibid.*, n° 16, septiembre-octubre de 1920, pág. 37.

63. Aragon: *Anicet ou le panorama,* Paris, Gallimard, 1921 (reed. 1951, pág. 93). *Cf.* esas palabras de Jacques Vaché a Breton, incluidas en un número de *Littérature*: "Nous n'aimons ni l'ART ni les artistes (à bas Apollinaire)" (n° 6, agosto de 1919, págs. 12-13. Apollinaire hace arte demasiado a sabiendas, remendando el romanticismo con el cable telefónico, sin remontarse a las dínamos).

No es que no entienda, e incluso disculpe, el horror inicial de los poetas y de los espíritus de elite ante el cine. Experimenté esa sensación, como todos. Esas bufonadas, esos pataleos, esas banalidades de melodrama, esas bajezas de la plebe y del hampa, todo eso me exasperaba hasta el sufrimiento y veía en ello uno de los elementos de decadencia intelectual y de envilecimiento moral.

Pero un día, ante un filme más particularmente estúpido aún, comprendí, sentí, que no bastaba con protestar o enojarse. Quise, entonces, conocer y profundizar en los secretos del cine... [...]

Resulta, pues, muy evidente que en un espectáculo del género de *Christus*,[64] donde se impone el respeto a la verdad inmutable, toda disposición escénica, toda abreviación dramática sería un error, incluso un sacrilegio. El hecho es, pues, que el arte del cine resulta muy vasto y, de alguna manera, sin límites. ¡Pero lo que importa por encima de todo es que sea noble y de un elevado aliento, y que nos libere a partir de ahora de todos los robos inmundos, de todos los niños perdidos y encontrados, de todas las bajezas del *café-concert* y de todas las banalidades del viejo Ambiguo![65]

Ese posicionamiento explica igualmente el rechazo, incluso el disgusto con respecto a los cineastas franceses o alemanes con ambiciones artísticas (los L'Herbier, Gance, Dulac, Epstein, Wiene, Grüne...).

El lugar de "cineastas surrealistas" ocupado tardíamente por Buñuel y Dalí debe, ante todo, ser vinculado a las convicciones doctrinales del movimiento: rechazo de la ficción, de la novela, de los efectos artísticos, voluntad, en suma, de superar el arte por el lado de una verdad documental –el documento podía ser de naturaleza psíquica–.[66] La

64. La *Folie de Caligula* y *Christus* se dan como ejemplo. Este último, una producción Cinès, "poema iconográfico de la poetisa Fausta Salvadori, fue puesto en escena con un tacto, una piedad y una maestría artística que conviene felicitar la ferviente erudición del Señor conde Giulio Antamoro", se lee en *Le Film*. Resultó que una "verdadera expedición arqueológica a los sitios sagrados de Palestina [...] hacía revivir algunas de las más hermosas telas del arte pictórico, tales como *La Anunciación*, de G. de Fiesole (de Fra Angelico), *La Cena*, de Da Vinci, *La Piedad*, de Michelangelo. Los intérpretes no actúan: ofician [...]" (n° 41, del 23 de diciembre de 1916, pág. 12).

65. *Jean Carrère*: "La nouvelle idole", en *Le Temps* del 8 de noviembre de 1916.

66. La presentación que hace Vigo de *Un chien andalou* resulta explícita al respecto. Véase también Cocteau, en *Le sang d'un poète* (*La sangre de un poeta*): "Libre para elegir los rostros, las formas, los gestos, los timbres, los actos,

sobreapuesta en ese dominio preciso llevará a discrepancias en el seno del movimiento o en sus relaciones con otros grupos: conflicto con los miembros del LEF soviético sobre la *factografía*, escisión de Bataille y Leiris para crear, con Carl Einstein, la revista *Documents* sobre la base del rechazo del arte.

En un registro menos radical, la contradicción entre ficción y documento se desarrollará en el propio seno del campo cinematográfico, donde un Cavalcanti, un Epstein, autores de obras sofisticadas, incluso rebuscadas (*En Rade*, 1927, *La Glace à trois faces* (1927) (*El espejo de tus caras*), darán la espalda a la puesta en escena para dedicarse al documental o la confrontación con lo real.

En verdad, la cuestión del "documento" o del "hecho" –volveremos sobre esto más adelante– obsesiona al cine desde su origen. Colette, luego de Rémy de Gourmont, había valorizado los documentales (en particular *L'Expédition Scott*), y la parte documental de cualquier filme siempre ha impresionado a los espectadores hasta el punto de que se llamaba "atracciones" a los agregados de imágenes de actualidad montados en una secuencia puesta en escena, o los paisajes y otras escenas no actuadas.[67]

los lugares que le plazcan, compone con ellos un documental realista de acontecimientos irreales" (en *Romans. Poésies, Œuvres diverses, op. cit.* pág. 1279).

67. Véase, Louis Delluc: *Écrits cinématographiques. Cinéma et Cie*, París, Cinémathèque française, 1986, págs. 163, 172, 181.

Capítulo 3

Un cine de vanguardia

El papel de las vanguardias

¿Qué cine *procede* de ese posicionamiento vanguardista con respecto al medio? Más allá de la intervención de artistas y poetas en el cine comercial, como escenógrafos, guionistas, etc., es posible distinguir varios aspectos:

1. Un cine de *espectador*. Gabriele Buffet recordaba en *391* la acción "de ir al cine": la sala, el encargado de producir los efectos sonoros, la orquesta rudimentaria, el ritmo continuo del *ragtime*, un "ambiente ligeramente adormecedor, donde el espíritu se libera más fácilmente de las impresiones externas y se adapta más íntegramente a la pantalla luminosa, fuente de su placer".[1] Más radical, Breton, al perpetuar la práctica del azar objetivo que había inaugurado con Vaché, preconiza entrar a las salas y salir de ellas apenas una imagen, una palabra, un gesto surja en la pantalla, sin consideración al andamiaje narrativo o la dramaturgia.[2] Desnos preconiza, y pone en práctica, dormirse en las salas. Algunos filmes, como los folletines de Feuillade, son rescatados (la opción se remonta a Apollinaire y a sus *Soirées de Paris*). Benjamin Péret, crítico de cine de *L'Humanité*, defiende cualquier filme que contenga elementos que lo atraigan, se aplica a retranscribir las repercusiones narrativas de los filmes corrientes por su carácter de sorpresa, por su violencia, y rechaza los gestos artísticos a la René Clair (después de

1. G. Buffet: "Cinématographe", *op. cit.*

2. Véase "Comme dans un bois", en *La Clef des champs*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1967, págs. 291 y sigs.

Entr'acte, (1924) (*Entreacto*). Georges Bataille evoca "la alucinante y sórdida perversidad" de los "cuerpos rápidos de algunas jóvenes norteamericanas",[3] Michel Leiris acoge favorablemente las *talkies*:

> por fin podemos, pues, entregarnos en cuerpo y alma a escenas de una sensualidad ardiente, lanzadas a la deriva sobre las balsas de las voces, cuando todo se derrumba en torno a nosotros, excepto el movimiento conmovedor de unos labios o de una garganta, el estremecimiento de la punta de los dedos o la palabra oracular surgida de la boca de una mujer enamorada, con el acento desgarrador de las montañas, del mar, de los bares mal iluminados y de las rejas de las cárceles a medianoche [...].[4]

El automatismo, la mecánica, la impresión pasiva de la placa o de la película que rechazaba –como recordamos– Albert-Birot se convierten en el modelo de la receptividad que cultiva y preconiza Breton: "No tenemos talento... nosotros, que en nuestras obras nos hemos hecho los sordos receptáculos de tantos ecos, los modestos aparatos de registro que no se hipnotizan con el dibujo que trazan".[5]

A través de esta valorización del encuentro fortuito, del azar objetivo, de la fractura, ese modelo de espectador –no sin relación con el del baudelairiano *flâneur* ocioso y urbano que habían reactualizado *Le Paysan de Paris* y *Nadja*– rechaza el estatus de artista, de creador, y preconiza un estado de pasividad o de receptividad que hace del poeta un aparato registrador, un receptáculo, una placa sensible. "Colocaos en el estado más pasivo o receptivo que podáis."[6] El espectador que se apropia del filme de esta manera adopta una pasividad que no es inactiva, se hace máquina cinematográfica, mirada sensible ante el azar y no hombre-máquina al modo del Serafino Gubbio de Pirandello.

En momentos en que se enuncian esta doctrina y esta práctica, es imaginable qué suerte puede estarle reservada a los postulantes a lo artístico, como Gance. En momentos en

3. Georges Bataille: "Figure humaine", en *Documents*, nº 4, septiembre de 1929 (reed. J.-M. Place, 1991, pág. 200).

4. M. Leiris: "*Talkie*", *Documents*, *ibid.*, nº 5, octubre de 1929, pág. 278.

5. A. Breton: *Manifeste*... (citado por M. Nadeau: *Histoire du surréalisme*, París, Seuil, 1946, 2ª edición, pág. 85 [trad. cast.: *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972]).

6. *Ibid.*, pág. 86.

que Pierre Naville y Benjamin Péret quieren que *La Révolution surréaliste* se parezca a *La Nature* (designio cumplido por *Documents*), es imaginable qué suerte puede estarle reservada a las sofisticaciones esteticistas de un L'Herbier...

2. Un cine de guiones "no destinados a ser filmeados", según la atinada expresión de Benjamin Fondane.[7] Un cine *escrito*, de alguna manera, una escritura bajo la influencia del cine, él mismo captado en sus potencialidades de contrastes, de saltos, de *collage*. Después de *La Bréhatine*, de Apollinaire, *Donogoo-Tonka*, de Jules Romains, *J'ai tué*, de Cendrars, *La Chaplinade*, de Ivan Goll, los primeros textos de Soupault, Reverdy, Aragon, Tzara, Desnos, Péret en *Nord-Sud*, *SIC*, etc., recurren literalmente a los procedimientos del cine en su escritura (montaje, contraste de dimensión, rapidez, etc.), creando un "género" literario nuevo que se desarrolla durante toda la década, hasta los equívocos de los intentos de realización (*La coquille et le clergyman*, 1926). Esos procedimientos de escritura tienen algún vínculo con ciertos intentos de escritura "cinematográfica" del guión, donde la lengua anticipa el efecto-imagen perseguido en la realización. Es, en particular, el caso de Delluc en Francia, de Carl Mayer en Alemania y de Rjechevsky en la Unión Soviética. Este último enfoque contrasta fuertemente con otros tipos de *literalización* del cine, tales como los "filmes contados" que, a la inversa, acomodan la novedad del cine alineándola en una perspectiva de vulgarización. De esta manera, resulta paradójico ver a Canudo escribir la "novela" de *La Roue* (1921) (*La rueda*), de Abel Gance (que, en sí mismo, procedía en parte de una adaptación de *Rail*, de Pierre Hamp). Pero los guiones emocionales o con imágenes no se orientan a poner en crisis o despedazar el cine mediante la exacerbación de sus procedimientos, en un pasaje "al límite", como los guiones "no destinados a ser filmeados" de los poetas de vanguardia o como las propuestas del *Manifiesto de la cinematografía futurista*, que pertenecen por excelencia al espacio modernista.

3. Un cine de experimentación material, un cine destructor del cine como institución tanto social como simbólica, que comienza por la fabricación de filmes no concordantes con el modelo habitual de esas

7. B. Fondane: *Écrits pour le cinéma*, París, Plasma, 1984.

producciones: no estaban destinados a salas de proyección, no tenían unidad de conjunto, se caracterizaban por estados provisorios, evolutivos.

Man Ray, Fernand Léger, Duchamp, Picabia, Dalí desempeñan un papel de punta de lanza en Francia; Eggeling, Richter, Moholy-Nagy hacen lo propio en Alemania. Catalogar sus filmes como "filmes de pintores", como a menudo fue el caso, es engañoso; equivale a privarlos de su impacto en el cine y privar a este último de la capacidad de cuestionamiento con la que se comprometen.

Tres filmes condensan, concentran, la empresa de la vanguardia en el cine: *Le Retour à la raison* (1923), de Man Ray, *Entreacto* (1924), de René Clair y *Le Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger. Los tres exceden la categoría de "filme" en todos los niveles: no son concebidos ni proyectados en los marcos institucionales del cine (sala, *ticket*, sesión, etc.), no respetan el objeto-filme (película sometida a procedimientos reglamentados de exposición y de copias, de ensamblado, etc.) ni la institución de la representación en el cine (impresión de realidad, efecto de movimiento) ni sus modalidades textuales (fragmentación subsumida en la unidad-continuidad del conjunto), no son fijos en cuanto a su duración, formato, velocidad ni montaje. Todos esos parámetros asumen al revés la definición de cine que los adeptos y los zelotes del cine como "arte" aceptan y perpetúan; son, en parte, rasgos del cine "de los primeros tiempos" vinculados a la dimensión de "atracción" si se quiere,[8] pero más aún a la dimensión "oral" del cine.[9]

En 1912, en *L'Echo du cinéma*, con el título "L'Attraction", se lee:

> El cinematógrafo ha sido considerado durante mucho tiempo como una "atracción". Era uno de los números en el programa de los *café-concert* y en los *music-hall*, en el mismo nivel que un cantor o un acróbata. Entonces no se podía suponer que alguna vez fuera un espectáculo completo, capaz de divertir, emocionar e instruir a un público que viniera exclusivamente por él. Era un error; algunos años han bastado para demostrarlo. Las primeras salas consagradas al cine ofrecían representaciones muy cortas, y en una velada el programa era agotado varias veces. Hoy ya no es así: los espectáculos cinematográficos tienen por lo general la duración de una velada, y el público no se cansa en ella. El cine ya no es una atracción, sino un espectáculo bien determinado.[10]

8. Tom Gunning y André Gaudreault han apoyado su análisis del cine de los "primeros tiempos" en la oposición entre "atracción" y "narración".

9. En el marco de sus investigaciones sobre el presentador en el cine mudo, Germain Lacasse fue llevado a recuperar toda la fuerza de la oposición oral-escrito, con todas las implicaciones que tiene desde el lado de la movilidad, de la variabilidad del texto y del de la relación con el espectador (véase G. Lacasse: *Le Bonimenteur des vues animées*, París-Montreal, Klincksieck-Note-Bene, 1999).

Los filmes de vanguardia "resisten" esta evolución "de clase", perpetúan la impureza del espectáculo, su carácter aleatorio, heterogéneo. Los pasajes entre esos filmes "primitivos" y los filmes o *performances* de la vanguardia son un indicador de ese vínculo que tiene un doble sentido: por una parte, mantienen esta dimensión popular y no jerárquica del filme (de la que Desnos habla a menudo en sus críticas, deplorando la evolución de Chaplin hacia lo serio); por otra parte, reiteran el vínculo asumido y constitutivo del cine de vanguardia y de la cultura de masas.

Puede parecer paradójico ver tal perpetuación en los filmes que a menudo son tachados de elitistas o formalistas. Sin embargo, desde los poemas cinematográficos de Soupault o los textos de Aragon, Desnos, etc., hasta tal guión de Péret, se ha visto que sus recursos se situaban del lado del cine considerado como efecto óptico, como captación del movimiento mecánico y humano, y como aceleración de éste hasta la destrucción general del mundo figurado. En su breve argumento "Allons déjeuner sur l'herbe!", Benjamin Péret retoma, llevándola hasta sus extremos, la lógica de los cómicos de la década de 1910: una familia va a almorzar al campo un domingo de mañana y ocurre una sucesión de accidentes y reacciones (el niño aplastado como si fuera una torta por un automóvil, el padre que lo infla con un inflador de bicicleta, una gresca con un hortelano y la demolición del escaparate, un tranvía delirante, un almuerzo agitado y una expedición de pesca que termina con una explosión de dinamita que arroja por los aires a los gendarmes y a un propietario furioso...).[11] Cuando Soupault evoca un reloj cuyas manecillas giran a toda velocidad, un personaje que salta de un tejado a otro, cuando enfrenta dimensiones incompatibles entre sí, bruscos cambios

10. E.-L. Fouquet: "L'Attraction", en *L'Écho du cinéma*, nº 11, 26 de junio de 1912, pág. 1.

11. Texto inédito hasta su publicación en las *Œuvres complètes* de Benjamin Péret, tomo 6, París, José Corti, 1992, págs. 267-269.

de lugar, retoma toda una serie de procedimientos del cine de fantasía, de lo cómico. Así sucedía en *Onésime horloger* (1912), que ponía en escena una aceleración del tiempo por el desperfecto de un reloj central y cuya vida se veía vertiginosamente precipitada (desde el nacimiento hasta la muerte en algunos segundos, como el crecimiento de las plantas en los filmes documentales). Decenas de filmes de la misma clase jugaban con las facultades técnicas del aparato, en vez de hacer de él el instrumento de una representación. En la misma época que Dadá, Feuillade, avergonzado –recordémoslo– de toda la *intelligentsia* cinematográfica (Delluc, Canudo...), en un filme tardío de 1924 (fallece en 1925), *La Gosseline*, orquesta en un pueblo, al "sonido" de una java que difunde un gramófono, una coreografía animal (vacas, caballos, gallinas y gansos), recurriendo solamente a la detención de la imagen, el retroceso, la aceleración...

Por otra parte, las pasarelas entre ambos dominios no carecen de comunicación: Marcel Levesque, el Cocantin de *Vampires* (1915) (*Vampiros*), de Feuillade, amigo de Antoine, de Tristan Bernard, de Paul Fort y de Cendrars, convertido después de la guerra en un cómico al que se consideraba opuesto al propio Charlot, no interpreta, en 1924, un "*Ciné-sketch*" de Picabia en el Théâtre des Champs-Élysées, mientras que su hijo, Jacques-Henri, escribe en la revista *Orbes*, del mismo Picabia, con Cendrars, Reverdy, Soupault, de Massot, Tzara, Van Heeckeren, Panassié, Neveux y Aurenche.[12]

La vuelta a la razón: la fragmentación del filme

El filme de Man Ray, "armado" rápidamente a último momento para la velada del "Cœur à barbe", de Dadá, que organiza Tzara en París en el Théâtre Michel, el 6 de julio de 1923, se encuentra en el centro de un violento enfrentamiento entre el público y los organizadores del espectáculo, y entre grupos rivales de vanguardia; André Breton y sus amigos desencadenan una gresca que prosigue en la calle.[13] Más allá

12. Véase su necrológica en *La Revue de Paris*, nº 5, mayo de 1962, págs. 148-149 (a cargo de Michel Perrin). Gaston Modot es asimismo un actor que pasa del cine popular al cine de vanguardia, comienza como acróbata, actúa para Buñuel, realiza un cortometraje (*La Torture par l'espérance*).

13. La velada es descripta en todas las obras consagradas a Dadá. En sus

de esta dimensión social inmediata, procede a una dislocación del cine bajo todos sus aspectos. Por una parte, Man Ray promueve el fragmento, la serie de fragmentos, que se niegan a la unidad de un todo (sea cual fuere su principio de unidad: relato, tema, forma). Lo explica en un texto publicado en *Close Up*, en 1927: "Así como se puede apreciar mucho mejor la belleza abstracta de una obra clásica en un fragmento que en su globalidad, ese filme intenta revelar los elementos esenciales del cine contemporáneo".[14] Por otra parte, el soporte, la luz, los propios componentes del fenómeno cinematográfico son cuestionados (no hay tomas sino impresiones directas sobre la película en negativo, –"rayograma"–, no hay división fotogramática, sino una transgresión de intervalos, invisibles para la proyección, falta de respeto por la naturaleza química del soporte), el movimiento no está filmeado, sino construido deliberadamente, los parámetros convencionales de la representación del espacio y de los objetos están invertidos (arriba/abajo, nitidez del campo, proporcionalidad, ortogonalidad de la vista, prisma multiplicador y que repite la misma toma en una sola imagen), así como los del tiempo (repetición), los principios de enlaces y aceptabilidad de los elementos negados entre sí (heterogeneidad de las imágenes sucesivas).

En *L'Étoile de mer* (1928), sobre un guión-poema de Desnos, Man Ray se empeña en una deconstrucción de la representación fílmica: rechazo de la claridad del rigor en la fotografía, ensamblado de los fragmentos filmeados según una lógica asociativa y no narrativa, explicativa o incluso metafórica. Se prevé el empleo de fragmentos musicales, según los procedimientos del *collage*: la canción *Plaisir d'amour*, *El Danubio azul*, *La Carmagnole*, *O Sole Mio*, un aria de Bach. Buñuel procederá de la misma manera en el acompañamiento sonoro *Un Chien andalou* (1928) (*Un perro andaluz*), alternando un tango con pasajes de "Tristán e Isolda". Que se recurriera a la canción y los temas populares, a los cuales Desnos era no sólo aficionado, sino a los que dedicó muchas de sus crónicas periodísticas, es una buena demostración de que para esta vanguardia no se trata de rechazar la cultura de masas, a la que pertene-

memorias, Man Ray recuerda la improvisada fabricación de su filme y las circunstancias de su proyección: *Autoportrait*, París, Laffont, 1964, págs. 232-233 (reed. París, Babel, 1998).

14. Man Ray, "Emak Bakia", en *Close Up*, vol. 1, nº 2, agosto de 1927, pág. 40.

ce el cine, sino, al contrario, de referirse a ella, retomándola, citándola. Al cultivar el absurdo, la canción de *music-hall*, con lo cómico y lo picaresco al servicio de los desenfrenados juegos de lenguaje, mantiene, por otra parte, más de un vínculo con la poesía contestataria. Pensemos en la obra, hoy eclipsada por cantores cuya carrera no tuvo interrupción alguna (como Maurice Chevalier o Charles Trenet), de un Georgius, cuya inventiva verbal asombraba tanto a Léger como a Desnos.

El Ballet mecánico: *deconstrucción*

Léger encuentra en el cine –con la experiencia que de él hace brevemente durante el rodaje de *La Roue* y, sobre todo, con las proyecciones de fragmentos elegidos de filmes de Canudo en CASA– la promoción del objeto y del fragmento. Se explicó al respecto. Veía en él una "mentalidad nueva": proyectores escudriñan e iluminan los más alejados rincones, se puede ver a través de los cuerpos.

> Se advierte que esos detalles, esos fragmentos, si se los aísla, tienen una vida total y particular. Hace algunos años sólo se consideraba una cara, un cuerpo; de ahora en adelante interesa y se examina el ojo de esta cara. Piernas femeninas, pies femeninos, la punta del calzado de una mujer, su brazo, su dedo, la punta de su dedo; la uña, el reflejo de la uña, todo es "valorizado". Eso funciona como un reloj, como un revólver.[15]

La uña de la que habla Léger más de una vez, fragmento de la mano, del dedo, que es al mismo tiempo espejo, vuelve a encontrarse en Bataille ("el dedo gordo del pie") o en un texto de Leiris[16] evidentemente afectado por otras connotaciones. Léger dice haber proyectado la imagen del gran plano detalle de una uña; luego le revelaba al público que ese objeto desmesurado era la uña de determinada dama, lo que provocaba el horror del público.[17]

Por otra parte, en ese filme experimenta algo que no se puede repre-

15. *Cercle et Carré*, n° 1, 15 de marzo de 1930 (s/p).

16. *Documents*, n° 4, septiembre 29, pág. 221, artículo "Civilisation".

17. La uña vuelve en varias ocasiones en los dichos de Léger, tal como lo ha revelado Christian Derouet en "Léger et le cinéma", en Germain Viatte (dir.): *Peinture, cinéma, peinture*, pág. 142. Habría formado parte de los *rushes* no utilizados.

sentar en pintura, la resistencia del espectador a la repetición, la fragmentación, la amplificación. Quiere "asombrar", "inquietar", "exasperar" al espectador, calculando la cantidad de repeticiones que puede soportar y verificando las reacciones de los obreros, de la gente del barrio, estudiando "en ellos el efecto *producido*".[18] En el caso de la lavandera que sube incansablemente las escaleras de Montmartre en su filme, como un motivo de zootropo, dice "insistir" "hasta que el ojo y el espíritu del espectador 'ya no den más'. Agotamos su valor de espectáculo hasta el momento en que se vuelve insoportable".[19]

El título del filme se refiere a la gestualidad de los *clowns* excéntricos del *music-hall* (uno de los vínculos con Chaplin y quizás haya sido tomado de los manifiestos de Marinetti. De todos modos, en 1921 hubo un "ballet mecánico" presentado por los futuristas italianos y luego se filmea *Un homme mécanique*; en 1922, Paladini y Panaggi ponen en escena en Roma un *Ballet mécanique futuriste*. Pero Léger retoma y parodia a la vez esta referencia, jugando con la homonimia en francés "ballet/balai" [ballet/escoba], y la existencia del prototipo de la "escoba mecánica", que las aspiradoras de hoy han relegado al olvido (un *collage* contemporáneo del pintor explicita bien ese retruécano).[20]

Le Ballet mécanique (1924) se encuentra ciertamente, junto con los primeros de Man Ray, entre los filmes más radicales de deconstrucción del cine. En él se encuentra en acción una sistematicidad desde las primeras imágenes, que interrogan los componentes del filme (comenzando por la perspectiva del espacio desbaratado por la esfera que refleja un espacio curvo,[21] la que se invierte con la imagen de la mujer en el columpio) efecto-movimiento, el encuadre, el montaje.

Los vínculos de ese filme con una serie de motivos dadaístas antes

18. F. Léger: "Autour du ballet mécanique", en *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, pág. 138.

19. *L'Esprit nouveau*, n° 28, 1925.

20. "L'humour dans l'art", 1925 (repoducido en G. Viatte [dir.], *op.cit.*, pág. 143). Ese *collage* es una carga contra ciertos artistas "demasiado humanos" ("Vlaminck en el Grand-Guignol", "M. Dunoyer de Segonzac campeón francés de los pesos semipesados", "Chagall, hombre serpiente") y también contra la seriedad del "hombre mecánico"; Léger se representa a sí mismo con personajes hechos con partes mecánicas, grifería, bulones y tornillos con esta leyenda: "El cine, la escoba mecánica...".

21. *Cf.*, *L'Américaine*, de Picabia, 1917.

que cubistas (a menudo se lo vincula con el movimiento cubista, lo que no tiene sentido) resultan patentes: los maniquíes en la vidriera de tienda habían interesado mucho a Duchamp y Picabia, en particular los maniquíes femeninos pedaleando en bicicleta, ejemplos en sí de la máquina erótica solitaria, en Léger el episodio del maniquí con un reloj a modo de sexo o de principio motor, que se encuentra por completo en la línea de las especulaciones de Picabia sobre el autómata, la mujer y el amor.

Incluso es probable que esos crecimientos *a posteriori* tuvieran el sentido de irritar a los antiguos dadaístas que nunca fueron muy elogiosos de ese filme (en particular, Man Ray, que lo juzga superficial). Mientras que, por su parte, Léger expresaba su admiración por *Entreacto* (véase Anexo: "¡Viva *Relâche*!").

Entreacto: *primitivismo*

El filme que realiza René Clair para los *Ballets* suecos sobre una sinopsis de Francis Picabia es un "clásico" de la vanguardia, cuyas características –si se desea tomarlas en cuenta– demuestran el más incierto de los estatus de esta noción en medio del campo cinematográfico. En efecto, si bien *Entreacto* es claramente un filme, es decir, un cierto metraje de película impresa, en cambio no es en absoluto un *filme* en el sentido de la institución cinematográfica. No está orientado a tener una existencia autónoma, ni está destinado a las salas cinematográficas o los espectadores cinematográficos, puesto que constituye en un primer fragmento un prólogo al *ballet Relâche*, pues anima un entreacto durante la representación de éste. ¿Tiene un "autor" en el sentido que por entonces se comienza a darle al cineasta-director escénico, y quién lo es? El realizador se llama René Clair, que es un debutante, el autor del argumento es el artista polivalente Picabia, el músico, Eric Satie: estos últimos dos son los autores de *Relâche* y aparecen en persona en el filme para asumirlo.

Antes de abordar la secuencia de imágenes organizadas con ese título, conviene considerar la empresa de ese *ballet* provocador representado en el Théâtre des Champs-Élysées, cuyo público era incitado a silbarlo,[22] al ser presentado no como un *ballet* ni como un *antiballet* en el programa de presentación. En la entrevista de un periódico, Picabia decía que no estaba destinado a los "eruditos [...], los que están al tanto [...] ¡los que han comprendido! No era para los grandes pensadores, para los jefes de escuela, quienes, semejantes a los jefes de las estaciones ferroviarias, hacen, al igual que ellos, partir a los trenes que llevan a los grandes barcos siempre dispuestos a embarcar al aficionado al arte 'inteligente'!".[23] Esta carga contra los protagonistas reconocidos, institucionalizados, del medio, del campo cultural, no se limita a apelar únicamente a la "sensación de *novedad*, de placer, la sensación de olvidar que es preciso 'reflexionar' y 'saber' para querer algo...", como asimismo lo dice Picabia. La correspondencia de Eric Satie permite ver en qué medida esta empresa es una ofensiva, un posicionamiento en el "mundo del arte" y en medio de las sobreapuestas vanguardistas, de naturaleza militante, si no militar. Satie organiza esta ofensiva como un estratega y las colaboraciones son para él alianzas en relación con una cierta cantidad de conflictos que lo oponen, por ejemplo, al Grupo de los Seis o al surrealismo, del mismo modo que Picabia, aún dadaísta, está en conflicto con el grupo surrealista. En medio de esta estrategia, el filme es una de las armas empleadas y al respecto su presentación y su primera parte son explícitas: Satie y Picabia en persona se entregan a armar un canon y arrojar al público una serie de escenas cifradas a partir de jeroglíficos y juegos de palabras de Picabia que proclaman eslóganes antiarte que recurren a la burla y la autodenigración (puesta en escena de la propia muerte de los autores). Patrick de Haas descifró uno de los jeroglíficos que organizan esas primeras imágenes con la escena del juego de ajedrez, donde Marcel Duchamp se hace regar ("Fran 6 Picabi arrose Sélavy").[24] También se puede señalar el *gag* de la bailarina estrella filmeada por debajo del tutú, desde un piso de vidrio, que se revela como un hombre barbudo cuando "ella" es filmeada "a

22. Recordemos la apelación de Aragon a silbar finalmente los filmes.

23. F. Picabia: "Pourquoi j'ai écrit *Relâche*", en *Le Siècle*, 27 de noviembre de 1924 (incluido en *Écrits*, París, Belfond, 1978).

24. P. de Haas: *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma*, París, Transédition, 1985. El retruécano que Duchamp inscribe en el cuadro de firmas que Picabia titula *L'Œil cacodyle* (1921): Pi qu'habilla Rrose Sélavy" [Pi que vistió a Rrose Eslavida] se vuelve "Pi qu'habill arrose Sélavy" [Pi que viste riega a Rrose Eslavida] [Rose Sélavy, es un *alter ego* que Marcel Duchamp empieza a usar en 1920 (n.de t.)].

la altura de un hombre". La insistencia en la entrepierna de la bailarina (en francés, la propia palabra "tutú" significa, por metonimia, "nalgas") y este "descubrimiento" equivalen a enunciar el término popular "barbudo", que designa el vello púbico o el sexo femenino en argot.[25] O el acercamiento de las expresiones "encender una cerilla" ["*gratter une allumette*"] y "rascarse la cabeza" ["*se gratter le crâne*"] que domina la sobreimpresión de un cráneo visto en vertical y de cerillas que se encienden. Hay otras series de asonancias o de trasformaciones en el filme, en particular con las obras de Picabia, como *L'Œil cacodyle*, *La Femme aux allumettes* o con la temática propia de él.[26] Al respecto, si es preciso separar absolutamente la dimensión de "performance" de ese filme y no solamente de "texto" –como insistía con pertinencia Thomas Elsaesser–,[27] también se debe tomar en cuenta su dimensión textual, encriptada, por otra parte, al igual que *Le Ballet mécanique* o *Un perro andaluz*.[28]

Sobre esas bases, el aporte propio de René Clair se mostrará importante, pues toda la segunda parte del filme está construida sobre el principio del filme de persecución del cine primitivo.[29] Una vez que el

25. Sin hablar del paralelismo entre el cuerpo de la bailarina y la corola de una flor (*Cf.* Mallarmé: "Ballets", 1886), comparación cuya pertenencia había sido rechazada por Jarry –pues una flor "se abre hacia el sol y nunca hacia abajo" ("Balistique de la danse", *La Revue blanche*, 15 de enero de 1902)– y que Picabia y Clair hacen creíble gracias a una filmación desde abajo que rechaza el principio de armonía.

26. Cocteau escribe de Picabia en "Le Secret professionnelle" (1922): "Mi amigo Francis Picabia [...] es un tirador al que le parece más divertido disparar sobre la dueña del tiro que sobre el huevo". (En *Le Rappel à l'ordre*, *op. cit.*, pág. 486.)

27. T. Elsaesser: "Dada/Cinema?", en Rudolph E. Kuenzli (dir.), *Dada and Surrealist Filme*, Nueva York, Willis Locker & Owens, 1987, págs. 19-20.

28. Véanse los estudios intertextuales de Mikhail Iampolski sobre esos dos filmes en *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Filme*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1984, cap. 3 (parcialmente traducido al francés: "L'intertexte contre l'intexte", en *Études de Lettres*, nº 2 Lausana, abril-junio de 1993, págs. 79-110).

29. Más exactamente, del cine cómico francés de los primeros años, el que debuta con Alice Guy y triunfa con Boireau, Onésime, Rigadin, antes de ser reemplazado por el burlesco norteamericano de Mack Sennett, que le debe todo, según él mismo aceptaba.

cortejo del entierro se pone en movimiento se asiste, en efecto, a una aceleración de los movimientos, con la insistencia en la infinita persecución del coche fúnebre, el carácter heteróclito del cortejo (anciano, dandi, cobrador bancario, tullido) y el despliegue desde un paradigma de la velocidad que concilia todos los medios de locomoción, típico del mecanismo cómico "primitivo". Por otra parte, la comparación de los diferentes medios de locomoción y de sus rendimientos es un tópico contemporáneo del cine "de los primeros tiempos". En el "suplemento mensual" del *Diccionario Larousse* de 1907 se encuentran cuadros comparativos de las diferentes velocidades obtenidas y de las distancias recorridas en una hora por diferentes medios de locomoción: nadador, caminante, corredor, caballo con jinete, caballo de tiro, bicicleta, patinador, hidroplano, aeroplano, lancha con motor, paquebote, motocicleta, tren rápido, automóvil, tren eléctrico...[30] Para el caso, el genio de Clair radica en llevar esta lógica comparativa más allá de cualquier verosimilitud, operando mediante el *collage* de elementos preestablecidos que únicamente los semas de la velocidad, de la carrera, del transporte permiten vincular entre sí: un tobogán de Luna Park, un paquebote, un aeroplano, etc. Y el genio de Satie, que trabajó su partitura cerca de los fotogramas, radica en componer una música repetitiva, que va *in crescendo*, totalmente orgánica con respecto a ese endiablado proceso visual.

Tenemos, entonces, la puesta en marcha de una lógica asociativa que luego tendrá gran éxito en el cine de montaje; piénsese en Richter (evidentemente muy impresionado por *Entreacto*), en Vertov o en Henri Storck, y finalmente en Bruce Conner, cuyo *A Movie by Bruce Conner* (1958) procede directamente de la lógica de *Entreacto*.

Pero insistamos en la ajenidad radical de esos tres filmes (y de algunos otros que les seguirán, como *Anémic Cinéma* [1926], *Impatience*, etc.) en relación con el cine, en su carácter negador y su naturaleza antiartística en la medida en que allí se representa un cine del espectador y no del Autor, de la Obra o del Texto.

30. *Larousse mensuel*, nº 10, 1907 (véase nuestro "Cinéma et vitesse", en Paul Virilio (dir.), *La vitesse*, París, Flammarion, 1991, págs. 104-107).

La Vanguardia, el filme puro, absoluto

La otra corriente es la de los cineastas que, en medio del sistema de producción, promueven sus ideas estéticas en el espíritu del modernismo, a la que Richard Abel denomina "vanguardia narrativa".

En Francia es anunciada por una serie de artículos de Henri Diamant-Berger, quien dirige *Le Film*. Ante *Mater Dolorosa* (1917), de Gance, exclama: "Sangre nueva" e introduce la oposición entre generaciones: "Más vale un hombre nuevo para el cine que un hombre que conozca demasiado el cine antiguo [...]. El cine debe proporcionarle fuerzas nuevas, realmente vivificantes".[31] Retoma esa argumentación algunos meses después, al titular su editorial "Lugar para los jóvenes", en el que apela a la novedad, a la renovación del cine francés, contra el inmovilismo de los veteranos. "El cine es un arte: exige artistas particularmente completos, convencidos y osados. Exige investigación, trabajo, comprensión, invención, abandonar toda rutina y todo prejuicio [...]".[32] Henri Roussel, actor desde 1913 y director, continúa por el mismo camino, y apela a una "regeneración" necesaria, dado que "una verdadera élite intelectual, al constatar los resultados logrados hasta el presente por el cinematógrafo, pronunció sin sombra de ironía la expresión 'quinto arte'".[33]

Esas reivindicaciones quieren hacer reconocer al cine como un arte a la par de las demás, así como lo demuestran las obras maestras norteamericanas de Griffith e Ince. El texto que Gance había publicado en *Ciné Journal* en 1912, al que Sadoul bautiza como "manifiesto", respondía a la pregunta "¿Qué es el cinematógrafo?". "Un sexto arte", según la fórmula de Canudo, "un sexto arte que, en ese momento, como la tragedia en Francia, en tiempos de Hardy, mientras espera a su Corneille, quiere su clásico [...]".[34]

31. H. Diamant-Berger: "Du Sang nouveau", en *Le Film*, nº 56, 9 de abril de 1917, pág. 1.

32. H. Diamant-Berger: "Place aux jeunes", en *Le Film*, nº 89, 26 de noviembre de 1917, pág. 1.

33. H. Roussel: "'Notre' et 'leur' cinéma", en *Le Film*, nº 95, 7 de enero de 1918, págs. 14-16.

34. Citado por G. Sadoul: *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art 1909-1920*, París, Denöel, 1952, pág. 318 [trad. cast.: *Historia del cine mundial*, Madrid, Siglo XXI, 1991].

Con esta reivindicación de un "clásico del cinematógrafo que lo orientará hacia una nueva era", se está lejos de las preocupaciones de las vanguardias, incluso de las fantasías de Gance cuando realiza, entre 1915 y 1916, *La Folie du Docteur Tube* (1915), basado en deformaciones ópticas y que permanecerá en estado de negativo durante diez años. Ese filme, escribe Sadoul, se emparentaba con Émile Cohl y Jean Durand, "pertenecía mucho más a la preguerra que a la vanguardia [...] al permanecer inédito, no pudo ejercer influencia en la nueva escuela francesa".[35] Tanto el aliento de Delluc a Gance –que saluda su mérito "de haber sido el primero en buscar en el cine una fórmula artística"– como las declaraciones de Dulac ("el cine es un arte, un arte francés [...], ofrece [...] difundir y afianzar en el mundo la alta superioridad de nuestro gusto, *defender nuestra cultura*..."),[36] se sitúan en esta perspectiva de legitimación, de reconocimiento. René Le Somptier se felicita porque "los escritores y los artistas comienzan a descubrirlo [al cine], a interesarse en su evolución, a discutirlo [...]. Se trata de títulos de nobleza de los que es preciso enorgullecerse, aunque a veces los blasones sean duros de cargar".[37] Por cierto que las expresiones de Marcel L'Herbier contrastan con las de sus contemporáneos, pues el autor de "Hermès et le silence" opone el cine al arte, al igual que la verdad en relación con la mentira. Al retomar una argumentación de Vuillermoz consagrando el cine como "quinto arte" y, por añadidura, "arte plástica", L'Herbier niega que el cine, "máquina para imprimir la vida", pueda ser colocado bajo una jurisdicción y finalidades que le son ajenas. El carácter fotográfico del cine lo hace interesarse en una "verdad fenoménica" y no abstracta, irreal. Se encuentra, pues, en las

35. *Ibid.*, pág. 320. Esta apreciación entra en completa contradicción con las manifestaciones que expresa, en el mismo año, 1952, Henri Langlois sobre ese filme (véase la segunda parte de esta obra). ¿Por qué Louis Nalpas, productor del Film d'Art renunció a exhibir el filme de Gance?; hoy se acostumbra decir que al ser "demasiado vanguardista" se lo consideró como inexplotable comercialmente [...] y así quedó en sus latas" (Bernard Bastide: "Étienne Arnaud (1879-1955), une biographie", memoria de DEA, París-III, págs. 32 y 164), pero esto es una apreciación actual: Nalpas muy bien puede haber considerado, por el contrario, el filme como "primitivo".

36. *Le Film*, 1917 (citado por Sadoul, *op. cit.*, pág. 336).

37. R. Le Somptier: "*L'Évolution cinématographique*", en *Le Film*, nº 173, agosto de 1920 (s. p.).

antípodas de la "poesía pura".[38] No obstante, la orientación del cineasta fue muy diferente a la definida por el ensayista y L'Herbier inscribió su enfoque en una perspectiva simbolista y manierista anunciada por sus ambiciones literarias.

El discurso que apela al advenimiento de una nueva generación que reconozca la naturaleza artística del cine se vuelve combativo y gira en torno de la idea de vanguardia. En su editorial titulado "Lugar para los jóvenes", Diamant-Berger exige

> que quienes sólo innoven por el gusto de la investigación abran el camino y marchen delante. El lugar es claro y todo está para crear. [...] Nuestro arte ya tiene sus *pompiers*. Mediante el estudio y la pasión, libradnos de ellos. Ninguna camarilla oficial, ninguna Academia anticuada nos obstaculizará el camino. Buscad, atreveos, estamos con vosotros...

El año siguiente, Émile Vuillermoz, más explícito aún, expresa la necesidad de una "vanguardia", de "castas, escuelas, cenáculos, agrupaciones rivales, cismas estéticos y pequeñas capillas". Se necesitan "esas tropas de choque, generalmente sacrificadas, que toman por asalto posiciones temibles para que al día siguiente vengan unidades territoriales a organizarlas metódicamente y a ampliarlas".[39] Se advierte que ese vocabulario ofensivo, esa apelación a las doctrinas que, en efecto caracterizan a los movimientos de vanguardia, son encaradas aquí en la perspectiva estrictamente "militar". Son, en suma, los rastreadores que reconocen el terreno y vuelven hacia el grueso de las tropas para incitarlas a seguir adelante. Esta acepción de la palabra sitúa el fenómeno *dentro* del campo autónomo del cine, distinguiendo en él una producción y un público

38. Ese texto de 1917 fue publicado parcialmente en *Le Mercure de France* y luego incluido en *Le Film* y en *Les Feuilles libres* (fragmentos en N. Burch: *Marcel L'Herbier*, París, Seghers, 1973.) No resulta indiferente señalar que una parte de la argumentación de L'Herbier pasa por la referencia a Bergson, considerada entonces contradictoria por Vuillermoz y Paul Souday, ni que haya propuesto allí, setenta años antes de Deleuze, la distinción entre la "condena" al "mecanismo cinematográfico del pensamiento" y, por el contrario, la adhesión al cine que atraviesa *Matière et Mémoire*.

39. É. Vuillermoz, "Devant l'écran – Routine", en *Le Temps*, nº 20.798, 16 de junio de 1918, pág. 3 (citado por N. Ghali: *L'Avant-garde cinématographique française dans les années 20*, París, Paris-Expérimental, 1995, pág. 42).

de élite,[40] que permiten luego la necesaria secularización de las ideas de "vanguardia", una vez que son compartidas por una gran mayoría.

Este significado será el que prevalecerá en Francia después de 1945, en particular en André Bazin, mientras que otra corriente, cuyo centro de gravedad se encuentra en Estados Unidos, hará pasar la vanguardia a la categoría de "género", de "estilo", bajo el rubro de "experimental" (Richter). Una y otra carecen, evidentemente, de la ambición primordial de una "vanguardia" política, tal como se la ha definido en esta obra.

En Alemania, en la posteridad de las tendencias llamadas "expresionistas", que, como se ha visto, para Dadá representaban el pasado y no la modernidad, esta "vanguardia" encuentra, más rápido que en Francia, una acogida favorable por parte de la industria cinematográfica, que le hace un lugar.

En este aspecto, más de una vez se ha opuesto a la Francia y a la Alemania de esa época. A pesar de que en nuestros días se haya podido escribir que la industria francesa había sido acogedora con respecto a la vanguardia (Bordwell), la opinión que domina entonces es que la industria alemana integró a sus "precursores" (Pabst, Murnau, Lang, Lupu Pick...) e incluso a sus experimentalistas, como Ruttmann.

Los cineastas franceses que se acostumbra a reunir bajo la etiqueta, de geometría variable, de "la Vanguardia", se encuentran al mismo tiempo vinculados entre sí, son solidarios en un sentido, pero tienen proyectos muy diferentes. No se podría hablar de "grupo" o "escuela", a pesar de la aparente comodidad que ha adquirido la expresión "escuela impresionista". Las proximidades sociológicas –que, por otra parte, comparten con cineastas que no se asocian o que ya no se asocian con su "tendencia"–, las convergencias de interés en materia de reconocimientos institucionales *vía* las revistas, los cineclubes, las exposiciones, los ciclos de conferencias, incluso las colaboraciones ocasionales que a veces los reúnen (Delluc guionista de Dulac, L'Herbier productor de

40. "Hablo aquí del filme tal como lo concibe una élite e intenta, todos los días, realizarlo", dice Jacques de Baroncelli en el Salón de Otoño, en 1921 (*Écrits sur le Cinéma*, Perpignan, Institut Jean-Vigo, 1996, pág. 82). "Reclutar nuestro público entre la élite de escritores, artistas, intelectuales del Barrio Latino", dirán Laurence Myrga y Armand Tallier a la plana mayor del Studio des Ursulines algunos años después (citado por G. Sadoul [1949]: *Histoire du cinéma mondial*, París, Flammarion, 1963, pág. 195).

René Clair, de Delluc...) no los constituyen en un grupo homogéneo. Los discursos teóricos de cada uno difieren, al igual que las estéticas. Los acerca la lucha para hacer reconocer al director como autor del filme –lucha comenzada en la década de 1910– y el deseo de asegurarse una independencia, de ser su propio productor. L'Herbier, con Cinégraph, empresa que crea cuando abandona Gaumont, es el que llegó más lejos en esta dirección, pero Epstein también crea, brevemente, "Les Filmes Jean Epstein", y Gance hace lo propio.

Al respecto, la posición de esta "Vanguardia" se sitúa dentro de uno de los debates dominantes de la década en Francia, la oposición del cine y de los comerciantes que lo alienan. El Congreso del cine independiente de La Sarraz, en septiembre de 1929, santificará esta reivindicación.

Junto con esta corriente que se desarrolla dentro de las estructuras de producción establecidas, una corriente también bastante disparatada, que tampoco forma un grupo ni una doctrina, se sitúa en los márgenes, produciendo esencialmente cortometrajes "de investigación". Se trata de más jóvenes aún que quienes aspiran, desde fines de la guerra, a suplantar a sus mayores.

Ilustrarán mejor y más sinceramente, sin duda, que los realizadores y teóricos de la Vanguardia "narrativa", las reivindicaciones estéticas proclamadas. Intentan, en suma, efectuar el corte entre los dos regímenes que a menudo hemos visto distinguirse dentro de los filmes: el relato, el melodrama (la concesión al gran público, al comercio) y el arte. Se trata de Henri Chomette, hermano de Clair, con *Jeux de reflets, de Lumière et de vitesse* (1923-1925) (*Juegos de reflejos, de luz y de velocidad*), *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), de Cavalcanti, *Rien que les heures* (1926), *En Rade* (1927), *La P'tite Lilie*, 1927) y Autant-Lara (*Fait divers, Construire un feu*,1928), ambos empleados por L'Herbier en Cinégraph como escenógrafos, del Jean Renoir solitario de *La Fille de l'eau* (1925) (*La hija del agua*) y de *La petite marchande d'allumettes* (1929), también de Kirsanoff (*Ménilmontant*, 1926, *Brumes d'automne*, 1928), de Lucie Derain, etc. Y, algo aparte, el ampuloso intento del actor *vedette* Mosjoukine con *Le Brasier ardent* (1923) (*El brasero ardiente*), que ambiciona ser el *Caligari* francés.

Esa corriente no deja de tener vinculaciones con la primera, no sólo porque aspira a incorporarse a ella, la admira y escucha sus teorías, sino porque entre ambas se producen intercambios que confunden las categorías apenas se miran las cosas más de cerca. Al realizar *Sa Tête* en 1929, Epstein intenta la experiencia de un filme sin títulos intercalados, del mismo tipo que *Fait divers* (1923). A la inversa, al rodar *Nana* (1926), Renoir intenta hacer pie en el gran cine con escenografía, *vedettes* y gran tema.

Reafirmamos nuestras dudas en cuanto a esas clasificaciones que vienen perpetuándose desde la década del treinta (se las encuentra en la primera edición de *L'Histoire du cinéma*, de Bardèche y Brasillach), retomadas por Langlois después de la guerra, más o menos acreditadas por Sadoul y a partir de entonces osificadas: ocultan la muy compleja realidad del cine francés de la década del veinte y, ante todo, tienen por efecto relegar al ostracismo a buena parte de sus protagonistas.

Si nos atenemos a un criterio como el nuestro en la definición de un movimiento de vanguardia, es decir, de un movimiento organizado, que populariza su posición mediante manifiestos, artículos, manifestaciones públicas, no se encontrará ningún grupo cinematográfico que responda a esa definición. Ese modelo "ideal" puede, por cierto, incluir modalidades incompletas, aproximaciones. En efecto, por una parte las nuevas tendencias en cinematografía se organizan en grupos o corrientes de pensamiento, a veces antagónicos, muy a menudo consensuales, pero todos tienden a la legitimación y el reconocimiento, y la hipótesis de una "destrucción" del cine como institución –hipótesis llevada en la URSS hasta sus extremos en la teoría y en la práctica– es vehementemente rechazada por esas corrientes.

Sin embargo, la mayoría de los protagonistas permanecen divididos entre quienes toman en cuenta las especificidades del cine como antiarte (mecánica, reproducción, duplicación, colectivo, las masas como destinatario, etc.) y quienes adhieren a esta lucha por el reconocimiento en los términos de las artes instituidas. Constantemente se marcan las diferencias, mientras se construyen proximidades o analogías.

El hecho de que la mayoría de los cineastas y los críticos sean jóvenes, varones o mujeres, que han aspirado a encontrar un lugar en el campo literario –y, menos a menudo, en el artístico– nos permite recuperar la situación de fines del siglo XIX, que hemos evocado antes con la expresión "proletarización" de las capas medias intelectualizadas. Un Delluc alimenta –al igual que su condiscípulo de colegio, Moussinac– ambiciones literarias (novela, poema, teatro) y "mientras espera" ejerce el periodismo cultural. El cine, cuyo espacio propio se encuentra en formación ante él, representará una ocasión de realizar sus ambiciones en la medida en que, para hablar vulgarmente, allí haya lugares para ocupar. Su éxito en la crítica de cine, en la que invierte una multiplicada

energía y donde construye una de las imágenes más originales por su estilo de escritura, su rapidez y su insolencia, su velocidad para recoger sus crónicas en volúmenes (monografía sobre Charlot, su *Photogénie*, *Cinéma & Cie*...), y su alcance menos indiscutible, pero real, en el guión y la dirección con sus cuatro filmes, son una buena demostración de esa clase de itinerario.

La trayectoria de Delluc, novelista y poeta, cronista en *Comœdia illustré* desde 1910, da muestras de las modalidades de ingreso al cine de ciertos intelectuales. Interesado por el teatro, la ópera, la música y la danza, desprecia el cine y acaso más aún a su público,[41] pero, ganado por el interés hacia el filme durante la guerra de 1914-1918, se afana por hacer reconocer su carácter de arte, porque los intelectuales lo reconozcan, incluso por la élite, puesto que la muchedumbre, por su parte, ya lo ha reconocido hace muchísimo tiempo.[42]

Vuelve a encontrase un esquema similar, o cercano, en la mayoría de sus contemporáneos conocidos (Dulac, L'Herbier, Gance, Clair, Epstein) o menos conocidos (Boudrioz, Baroncelli, Choux). El cine es, de alguna manera, una salida para poetas menores, dramaturgos fracasados o novelistas veleidosos. Marcel L'Herbier es otro ejemplo canónico de ese esquema: luego de estudios de derecho y letras, escribe poesía simbolista (*Au jardin des jeux secrets*, 1914), música, una primera pieza teatral, *L'Enfantement du mort* (1917), que es un fracaso, y se vuelve, como por despecho –si se le cree a Georgette Leblanc, que se encuentra muy cercana a él– hacia el cine para escribir guiones (*Le Torrent* [1926], *L'ange de minuit*). Explora, a la vez, la exterioridad en relación con el conjunto de las artes instituidas ("El cine contra las artes"), se vuelve provocador en sus textos y conferencias al proclamar la radical novedad del nuevo medio, y al mismo tiempo compone, con los géneros convencionales (melodrama) para instilarle un refinamiento artístico, una musicalidad, una plástica que sólo se desarrolla sobre la base teórica de una división entre fondo y forma... Epstein, que llega un poco después, experimenta una trayectoria del mismo tipo. Sus ambiciones son literarias y filosóficas (*La Lyrosophie*). *Cœur fidèle*, su primer éxito de reconocimiento, es un relato populista, parecido a las canciones realistas, a los folletines melodramáticos, situado en un puerto para animar el drama sentimental de una criada y de un obrero portuario que no logran realizar su amor, que trasciende la mediocridad y la violencia del entorno. La referencia plástica y musical a los elementos (centelleo de las olas, naturaleza) y a las explosiones colectivas (fiesta popular), su puesta en movimiento en el filme mediante el montaje ("ritmo" se decía entonces) y la calidad fotográfica ("fotogenia" se decía) son los medios artísticos que, por separado, permiten esa superación de lo trivial hacia lo sublime. Delluc, en un grado inferior, retomará una temática cercana en *Fièvre* (1921) (*Fiebre*), así como Cavalcanti en *En Rade*, incluso Dulac con *L'Invitation au voyage*, con idiosincrasias particulares (interés por la interioridad psicológica en Delluc, atmósfera deletérea, melancólica, en Cavalcanti, sensación de pérdida y de lo perimido en Dulac).

Sin embargo, es preciso detenerse, en términos diferentes a los que emplean los interesados, en este incesante reencuentro de géneros populares y de refinadas ambiciones estéticas.

En efecto, esa mezcla ha sido calificada demasiado de contranatural, demasiado se ha pretendido zanjar, en el seno mismo de esos filmes, entre arte y clisés. Émile Vuillermoz, crítico musical y de cine en el gran diario burgués *Le Temps*, incansable escritor y teórico de este período, fue quien mejor concentró esta argumentación. Vuillermoz no es un "extremista": es un partidario del reconocimiento del cine como arte legítimo y su argumentación tiende a toda costa a sustraer al filme de su espacio nuevo de arte masivo para reservarlo a la élite y a los iniciados. Toda la narración, las peripecias, las peleas y las persecuciones son para él concesiones al comercio. Ese gran filme, escribe de *La rueda*, esta "obra magnífica", choca contra dos obstáculos: "La fórmula comercial actual de la explotación" y "su fórmula dramática corriente", ambas

41. "¡Ah, cómo detestaba el cine! Antes de la guerra, sólo iba obligado y a la fuerza" (L. Delluc, *Écrits*, II/I, París, Cinémathèque française, 1990, pág. 105). Ève Francis, actriz claudeliana, luego actriz y compañera de Delluc, contó en sus memorias la repulsa que el cine suscitaba en Delluc, particularmente en razón de su público popular: "Delluc se siente consternado. Oigo sus palabras... 'Grosero, imposible, cómico de feria...' Y ahora se vuelve hacia la sala iluminada: '–Mirad, pues, las caras de los espectadores'." (*Temps héroïques*, *op. cit.*, págs. 62-63).

42. "Ha nacido un arte durante la guerra [...]. Sin embargo, pocos intelectuales están convencidos de ello. Pero ya llegará el tiempo en que el cine, un arte completamente nuevo –puede decirse, si se prefiere, que es una expresión nueva del arte, uno y sin número–, impondrá toda su fuerza. Por sí solo creará, en la fusión total de las muchedumbres extremas, esta alma unánime que nada ha podido entregarnos desde las *coregías* helénicas" (L. Delluc: *Écrits*, II/I, *op. cit.*, pág. 259).

"absurdas y peligrosas".[43] "La ley de hierro que rige en la Cinematografía las relaciones entre el productor y el consumidor", con el riesgo de "aniquilar los esfuerzos más magníficos", inflige así a ese filme: un guión, "anécdota novelesca de calidad mediocre" donde "triunfan los más lamentables prejuicios", "fantoches ridículos, personajes de *café concert*", "payasadas de mal gusto como fuente": "el gran público", "la eventual clientela norteamericana", "la prudente explotación internacional". Y un objetivo: "el éxito popular, cierto, matemático" del "gran melodrama".

En el lado opuesto se halla "la conquista de la élite, conquista difícil, incierta, heroica", la admiración de los artistas. Para alcanzarlo, es preciso "expulsar de la banda el elemento novelesco..., privarse del servicio de los *clowns* y sólo conservar los dos temas esenciales de esta sinfonía en negro y blanco... Sólo será necesario conservar una trama liviana, que vincule entre sí los cuadros espléndidos donde se revela la belleza de las cosas".

Para él, se trata de construir un marco de recepción "aristocrático".

Pues bien, conviene más bien –desde nuestro lugar– tomar esta mezcla como constitutiva de esas corrientes del cine francés y ver cuánta ambición artística arraiga en esta temática melodramática sobre el modelo acaso de la ópera, donde la convención de las situaciones es necesaria para la sublimación musical y vocal. No se advierte qué permite distinguir a *Carmen* o a *La Traviata* de *Cœur fidèle* o de *L'Homme du large* (1919) (*El hombre generoso*). La referencia a la música, constante en ese cine mudo, la opción recurrente de referencias pertenecientes a ese dominio (melodía, sinfonía) lo demuestran.

Esta división procede de una observación que se encuentra en la base del hecho cinematográfico: el cine se dirige a la muchedumbre, consigue el asentimiento de la mayoría. Se ha visto a Apollinaire extasiado ante este hecho, así como a Delluc y también a Balazs. Ese hecho es, a la vez, la razón del interés por el cine y la de la repulsión que desencadena. Hemos visto ese movimiento en dos tiempos, tanto en los Delluc como en los demás: primero disgustados por el público, luego fascinados. Lo

43. É. Vuillermoz: "Un filme d'Abel Gance *La Roue*", en *Cinémagazine*, nº 8, 23 de febrero de 1923, págs. 329-331, y nº 9, 2 de marzo de 1923, págs. 363-366.

mismo ocurre con Léger y con aquellos que descubren el cine durante la guerra, cuando comparten la mortífera promiscuidad de las trincheras con clases sociales a las que no conocían, los campesinos, que conforman la mayoría de los "peludos" en la Francia de 1914, los obreros. Se plantea, pues, aquí la contradicción pueblo/élite, que hemos visto comprometida en la exacerbación simbolista o bohemia, y que encuentra la incomprensión de la mayoría, convertida en un criterio necesario en las condiciones de la industria cultural o de la naciente cultura de masas.

El cine resuelve esa contradicción: de ahí la atracción que suscita entre quienes padecían ese divorcio con respecto a su ambición cósmica: los innovadores, justamente como los simbolistas, apasionados por la pureza, pero más aún las vanguardias aplicadas a hacer saltar la sociedad, según el modelo de los revolucionarios sociales. De ahí, evidentemente, el rechazo que desencadena en forma simétrica entre los conservadores o los institucionales, cuyo sistema social es conmovido (véase el rechazo del mundo del teatro, de la música con respecto al cine en términos de defensa del territorio, del empleo, de los derechos...).[44]

Pero también es el medio para perpetuar esa discrepancia sobre la base de esta teoría aristocrática del divorcio entre la música de las imágenes y el tema que puede devolver el cine al espacio de la cultura de élite, pues, para el público masivo la fascinación resulta inseparable del carácter deplorable que presenta la exterioridad del mundo cultivado por el cine,[45] única instancia de reconocimiento para Delluc, L'Herbier y otros. Delluc escribe del *Carnaval des vérités*, de L'Herbier, que "tales filmes son capaces de devolver y atar el arte mudo a la élite intelectual, mundana, literaria, que fue apartada de la pantalla a bofetadas [...]".[46]

Algunos, más prosélitos, como Moussinac, quien se compromete políticamente con bastante rapidez, postulan la resolución de ese dilema

44. En *Le Monde artistique illustré*, entre 1912 y 1913, no se deja de denunciar "la epidemia" (nº 31, 3 de agosto de 1912), "la invasión" (nº 32, 10 de agosto de 1912), "la imbecilidad" (nº 30, 26 de julio de 1913), "la invasión" (nº 34, 23 de agosto de 1913), "lo odioso" (nº 28, 11 de julio de 1914), etc., del cinematógrafo.

45. "L'opposition précise de l'élite française au cinéma et à ses mystères" (Delluc: *Écrits, op. cit.*, II/I, pág. 259).

46. *Écrits, op. cit.*, II/I, pág. 271.

a partir de la educación del público. Cambiar al público, cambiar sus gustos, es uno de los grandes ejes del discurso de la crítica y de instituciones nacientes, como los cineclubes que comienzan a funcionar.

Existe solidaridad, pues, entre esos dos aspectos en la teoría y en la práctica de los cineastas, los que no coinciden, puesto que la teoría desarrolla un discurso negador de la práctica.

En efecto, si se procede a la separación preconizada por Vuillermoz, y deseada en voz más o menos alta por los cineastas, se consiguen los fragmentos selectos de las sesiones Canudo, que llevarán a Léger a filmear *Ballet mécanique* y, por lo tanto, a embarcarse en la destrucción del cine y su inserción en un sistema multimedia global, cuya categoría de espectáculo da cuenta de la época. Ahora bien, Epstein se rebela rápidamente contra el filme de Léger, a pesar de la amistad que los había reunido en momentos de la llegada a París del joven desde Lyon, y se rebela asimismo rápidamente contra las "copias de artista"[47] que Canudo, en CASA y luego en las salas especializadas, mostraba para la ocasión, dándole autonomía a tal o cual escena en nombre de la "selección": el manejo endiablado de *Cœur fidèle* o la "sinfonía" mecánica de bielas y pistones de locomotora de *La rueda*.

Un intento sin futuro: **L'Inhumaine (1925) (La inhumana)**

Georgette Leblanc (1869-1941), ilustre cantante de fines del siglo XIX, celebrada por Mallarmé en *La Revue blanche*, directora cinematográfica de Maeterlinck, de quien fue durante más de veinte años compañera, es la inspiradora, productora e intérprete del undécimo filme de Marcel L'Herbier, *La inhumana*, filme singular, "manifiesto" –o, más bien, "vitrina"– de la modernidad artística de 1925. Vale la pena detenerse un momento en ese filme y en las circunstancias de su realización, que ponen claramente de manifiesto las contradicciones entre el cine "modernista" y el de vanguardia.

Georgette Leblanc se había interesado en el cine desde 1915 (filmea *Éclair* en una representación de *Macbeth* y de *Peleas y Melisande*). Según Maeterlinck, otros proyectos quedan sin concreción. Cuando L'Herbier –al que había conocido algunos años antes en el entorno de su hermano, el novelista Maurice Leblanc–, a quien le había hecho descubrir a Loïe

47. Tomo la expresión de Dominique Païni.

Fuller y a quien introdujo en *Le Mercure de France*, se convirtió al cine, gracias a Musidora (y *The Cheat*), quiso proponerle un papel. En efecto, ha escrito el guión de *Le Torrent* (1926), que deben filmear Mercanton y Hervil en julio de 1917. Pero ella se enfermó. Otros proyectos también debieron suspenderse (entre ellos, un *Édith Cavell*, quizás adaptado de la pieza de Delluc de 1916), que incluía a Antoine, a quien ella misma había pedido.

A fines de 1919 publica en *Le Mercure de France* "Propos sur le cinéma", texto que rivaliza en cuanto a profundidad con los escritos por entonces contemporáneos de Colette (de quien había sido amiga) y los de Delluc, que se inscriben en la continuación de "Hermès et le silence". Allí exalta la restitución de la vida a la pantalla, la "verdad" del cine (el arte es mentiroso). Dejando de lado la anécdota, destaca un "efecto cine" que define vinculándolo a la posición del espectador:

> En el cine, la gracia personal de las cosas me es revelada, pues mi placer se ha separado. Considero y descompongo en sus elementos la fuerza desencadenada del terrible viento que no me mueve. [...] Así, con las mil bellezas que vemos incesantemente y que vemos mal, porque las sentimos al mismo tiempo. Esta "revelación" convoca, sin que sea pronunciada la palabra, a la "fotogenia", esta "transfiguración" de la naturaleza y de las cosas inducida por el objetivo: "Lo que llamamos la irradiación de un ser queda inscripta en la pantalla más y mejor que en la vida. [...]... ese algo misterioso, inasible, que el objetivo parece arrebatar en lo más profundo de los seres humanos y que la pantalla revela y acusa [...]. Cuando conozcamos todos los recursos de un mecanismo capaz de exteriorizar matices tan profundos, se podrán realizar las visiones más interesantes.[48]

De esta manera, el reconocimiento del fenómeno de captación de fenómenos naturales lleva a la idea de interioridad y de ahí al proyecto de visualización de un mundo interior, de "visiones". En consecuencia, se sigue estando dentro del tópico simbolista que, según Georgette Leblanc, en el cine abunda.

Esta modernidad, deudora del simbolismo, no es, por supuesto, la de Dadá ni la del surrealismo.

El encuentro en Nueva York de la cantante con un banquero millo-

48. G. Leblanc: "Propos sur le cinéma", en *Le Mercure de France*, 16 de noviembre de 1919, págs. 275-290.

nario, Otto H. Kahn (coleccionista de arte que aconseja a Henri-Pierre Roché), aficionado a la ópera y la música, importante accionista de la Paramount, le permite a Georgette Leblanc fundar, en 1923, su sociedad: "Art Direction G. L. inc.". Mientras desarrolla su carrera norteamericana de cantante –canta sobre músicas de Debussy, Milhaud, Stravinsky, Antheil, Varèse, recita poemas de Mallarmé, Baudelaire, Rémy de Gourmont, Verhaeren–, comienza a persuadir a Otto Kahn para que le deje producir un filme francés de "vanguardia" en el que ella actuaría. El proyecto se orienta a hacer de ese filme una demostración artística de esa época al reunir a creadores de cada disciplina –música, pintura, arquitectura, literatura– en una síntesis del modernismo.

Tal es el origen del filme que producirá Cinégraphic. Sin embargo, el proclamado proyecto de modernismo se tiñe con ambigüedades "fin de siglo" que inspiran tanto a la cantante como al cineasta. La figura que encarna Georgette Leblanc viene de lejos: en la novela en clave simbolista *Le Soleil des morts*, de Camille Mauclair (1898), el personaje de la cantante, bailarina, actriz y amante, Lucienne Lestrange se parece extrañamente, aunque cruzada con Loïe Fuller. Es el de una mujer cerebral y devoradora, que había sido la amante de Mauclair antes de preferir a Maeterlinck. Inicialmente, L'Herbier había titulado su guión "Une femme de glace" y Pierre Mac Orlan volverá a trabajarlo con él en el sentido deseado por la *vedette*, que también ve en esta empresa su posible regreso glorioso. El título definitivo también proviene sin duda del *corpus* mallarmeano: en *L'Après-midi d'un faune* se encuentran estos versos: "Pies de la inhumana en el corazón de la tímida...".

¡Se trata de una temática decadente y mortífera, donde la ciencia ficción acude a resucitar a la amada mortalmente mordida por una serpiente!

El filme se halla en "sincronía" con la Exposición de Artes Decorativas que se anuncia; está listo para integrar novedades como la trasmisión en directo de un recital de la cantante en la radio, seguido por una charla sobre el cine norteamericano y la inauguración de una "radiocrónica de la pantalla", de L'Herbier. En el filme, esas innovaciones radiofónicas se convierten en televisión sobre la base del modelo del telefonoscopio imaginado, en 1886, por Robida en su *Siglo XX*, a partir del teatrófono.

Georgette Leblanc quería que la escenografía fuera de Picabia. L'Herbier preferirá a Léger y a sus colaboradores de Cinégraph, Autant-Lara y Cavalcanti, y además se cuenta con Mallet-Stevens, Poiret, Chareau y Darius Milhaud, sin hablar de George Antheil, para el rodaje de una escena en el Théâtre des Champs-Élysées.[49]

Ese filme es, sin duda, el que va más lejos, después de *La rueda*, en medio de la así llamada "vanguardia narrativa", en la experiencia de fórmulas modernistas, tanto en el plano escenográfico como en el ritmo del montaje. Pero resulta revelador cotejarlo con filmes como los de Man Ray, Léger o Buñuel, que desarrollan un enfoque muy diferente en relación con las distintas instancias que organizan el filme: mecenazgo, orientación comercial, relación con los géneros dramáticos. Tanto para L'Herbier como para Georgette Leblanc, *La inhumana* es una apuesta orientada a imponerse en el campo cinematográfico y artístico (música, arquitectura, moda, literatura), en Francia y en Estados Unidos, donde *The New Enchantement* (versión norteamericana del filme) se convertirá en un fracaso.

Vanguardia y vanguardismo

> René Clair, que es un artista y un investigador, ha [...] querido demostrar que podía "hacer cine comercial" al igual que los demás y liberarse de la peligrosa etiqueta de "vanguardia" con la que comenzaba a clasificárselo. Ha hecho bien.
>
> André Lang[50]

> ¿Quién hubiera dicho que un director de vanguardia como René Clair alguna vez iba a pensar en la adaptación del famoso vodevil de Labiche?[51]

> [...] si su pieza me ha gustado tanto es porque no se trata de ese teatro de vanguardia que tan a menudo se confunde con la vulgaridad [...].
>
> Ambroise Vollard[52]

49. En sus memorias, L'Herbier sostiene que Picabia se vengó de esa preferencia por Léger apartándolo, a su vez, de la realización de *Entreacto*, que fue confiada a René Clair (*La Tête qui tourne*, París, Belfond, 1979).

50. André Lang: "Le Cinéma", en *Les Annales politiques et littéraires. Revue universelle* nº 2288, 15 de junio de 1927, pág. 606 (a propósito de la *Proie du vent*).

51. *Mon Ciné*, nº 292, 22 de septiembre de 1929.

52. Ambroise Vollard, prefacio a Émile Bernard: *Les Modernes* (1926), París, Éditions Chemins nouveaux, 1938.

En esta acepción "débil", la vanguardia adquiere las características de un "género" o de un "estilo", con la generalización de procedimientos técnicos o figurativos, convertidos en "cánones" que implican la repetición, o cuya renovación o superación sólo se pueden basar en la parodia. Si se le cree a Jan-Christopher Horak, se trata en particular de la suerte de la "vanguardia norteamericana" de la década del treinta, de la que este autor valoriza desde ya su tonalidad "casi posmoderna".[53]

Pero, además, esas figuras de estilo llegarán a marcar una buena cantidad de filmes narrativos y la dramaturgia tradicional. Montaje acelerado, sobreimpresión, cámara lenta, etc., se convierten en medios para expresar el sueño, la embriaguez, el ritmo musical de una orquesta o la aceleración de un automóvil o un tiovivo. René Clair hace uso de un "truco" de realizador al introducir de contrabando "temas puramente visuales" en un guión "hecho para conformar a todos",[54] pero Germaine Dulac pretende que los directores de salas o los editores corten esos pasajes que disgustan al público.[55] Pierre Henry en *Cinéa* "naturaliza" esos procedimientos inscribiéndolos en la evolución del cine: "El 'montaje' ultra acelerado da la impresión de simultaneidad; iniciado antes por Mack Sennett, luego preconizado por Jules Romains y realizado aquí desde hace dos años por Gance (*La rueda*) y Charles Ray (*Premier Amour*), parece ahora adoptado por la mayoría de los realizadores [...]".[56]

53. Jan-Christophe Horak (dir.): *Lovers of cinema*, *op. cit.* Con respecto a *Even As You and I*, de Roger Barlow, Harry Hay y Leroy Williams, escribe que "alegremente irónica, casi dadaísta [...] casi posmoderna en su uso de la cita [...] evoca la dificultad de ser original cuando los cánones de la vanguardia ya se encuentran establecidos" (incluido en J.-M. Bouhours, Bruce Posner e Isabelle Ribadeau Dumas (dirs.): *En marge de Hollywood*, *op. cit.*, págs. 61-62).

54. R. Clair: "Cinéma pur et cinéma commercial", en *Les Cahiers du Mois*, nº 16-17, 1925. Robert Florey, en Estados Unidos, desarrolla la misma argumentación: "Combinar las ideas, la técnica y el tratamiento del cine artístico con los guiones producidos para el gran público" (en Robert Herring: "Art in the Cinema", en *Creative Art*, nº 4, mayo de 1929, pág. 360).

55. G. Dulac: "Le cinéma d'avant-garde", en H. Fescourt (dir.), *Le Cinéma des origines à nos jours*, París, Éditions du Cygne, 1932. Se trata, pues, de algo opuestamente simétrico a las sesiones del CASA, donde sólo se proyectan "fragmentos" selectos.

56. *Cinéa-Ciné pour tous*, nº 21, 15 de septiembre de 1924, pág. 14.

En diciembre de 1924, Epstein, en una conferencia pronunciada en el Vieux-Colombier, "Por una nueva vanguardia", señala una cierta cantidad de "problemas" y manifiesta su voluntad de romper con lo que le parece haberse convertido en los "tics" o estereotipos de lo que se puede llamar el "vanguardismo". Ya los artículos de Porte y Tedesco excluían a Epstein de cualquier "gratuidad"; esta vez el propio Epstein toma distancia con lo que lo había llevado a ser famoso y que no sentía repugnancia en mostrar "para sí" antes, tal como el golpe de efecto de la feria popular en *Cœur fidèle*. Esa noche el filme se proyecta íntegramente (esta distinción entre fragmento y obra en su totalidad no es secundaria: Fescourt le dedica varias páginas en su libro[57] y Epstein volverá a ella dos años después con virulencia para condenar esta distinción de los "pasajes puramente plásticos" en los filmes, tanto en los suyos como en los de Gance).[58]

Se encuentran imitaciones o equivalentes de esos procedimientos expresivos en cineastas más bien convencionales, como Tourjansky, Volkoff o Nadejdine, pero siempre en ocasión de momentos adecuados para *motivar* deformaciones o aceleraciones: en *Kean* (1924) o en *Ce cochon de Morin* (1923) es la embriaguez y el baile, en *L'Heureuse Mort* (1924) son el cabeceo, el malestar del protagonista, los que permiten un momento de montaje endiablado con fotogramas invertidos, lente deformante, planos con tres imágenes, ritmo acelerado, etc. El fenómeno se encuentra asimismo difundido en Alemania. En *Dirnentragödie* (1927), de Bruno Rahn, la escena en la que Augusta descubre que ha sido engañada por su novio y su mejor amiga da lugar, en su punto culminante, a un montaje acelerado y una serie de sobreimpresiones que mezclan reminiscencias, proyecciones, visualizaciones de fuentes sonoras (el pianista en el piso de abajo), un verdadero "caos" mental y de sensaciones que aniquilan a la pobre mujer... Asimismo, en *Der Letzte Man* (1924) (*La última carcajada*), de Murnau, cuando

57. "Para una gran cantidad de espectadores", el filme había llegado a resumirse en esa feria popular, mientras que otros "apreciaban el lado doloroso del conflicto, su humilde humanidad", hasta el extremo de "circunscribirlo a la especialidad de los malabaristas", H. Fescourt: *La Foi et les montagnes*, París, Paul Montel, 1959, págs. 305-307.

58. J. Epstein: "L'Objectif lui-même", en *Cinéa-Ciné pour Tous*, nº 53, 15 de enero de 1926.

el portero se ve presa del chismorreo de las arpías, las risas de sus allegados porque han descubierto la supercherìa mediante la que disimulaba su degradación social o cuando está borracho. Se encuentra allí la retórica, la gramática que Epstein denuncia en su conferencia del CASA.[59] Una gramática al alcance del "primero que llegue", escribirá Raoul Ploquin. "Hasta hace un año tales procedimientos todavía eran considerados como extraños, sospechosos; ahora están de moda"... Existe, pues, polémica.[60]

Raoul Ploquin, entonces empleado por Albatros en la redacción de dibujos animados y que había colaborado con Epstein en *Macaire* (1926), le dedica un artículo al cineasta el 1° de enero de 1926 en *Cinéa* que es una defensa e ilustración de su nueva dirección. Después de citar sus últimos filmes, *L'Affiche* (1925), *Le Double Amour* (1925) y *Les aventures de Robert Macaire* (1926), interroga:

> ¿Renegar de las inspiraciones de otrora? ¿Incorporación a otros estandartes? ¿Abdicación de un apostolado demasiado peligroso? Algunos fanáticos de *Cœur fidèle* han pronunciado la palabra *renegado* [...].

y responde que esos detractores se encuentran rezagados:

> La época del cine mecánico ha pasado. La vulgarización de la técnica ha hecho que caducaran las audacias de antes. Cualquier recién llegado está en condiciones hoy de efectuar un montaje rápido en el transcurso de una escena de lucha o de persecución, de realizar una deformación durante un sueño, una sobreimpresión durante una evocación o un relato [...]. La vanguardia de ayer, de la que fue un admirable apóstol, es la retaguardia de hoy. [...] Jean Epstein, que ama el cine y cree en él porque ha sondeado toda la potencia animista de este nuevo lenguaje, quiere hacer de ahora en más del objetivo un dispositivo de introspección milagrosamente lúcido, capaz de captar al vuelo el elemento afectivo o mental, el más escurridizo, el más furtivo, capaz asimismo de discernir y de revelarnos esas *lacrimae rerum* que hasta ahora sólo parecían perceptibles en la hipersensibilidad de los grandes poetas.[61]

Ese alegato, que extrae sus argumentos de las propias manifestaciones de Epstein, resulta, a no dudarlo, algo discutible: los procedimientos expresivos del cinematógrafo en acción en *El Dorado* (1921) o en *Cœur fidèle*, ¿no tenían ya por objetivo la introspección, el mundo interior de los personajes, sus estados anímicos? Pero marca bien la banalización, el desgaste de procedimientos que en un principio habían causado asombro. Por añadidura, ofrece una matriz argumentativa que de ahí en más volverá a servir en la mayoría de las manifestaciones sobre "la vanguardia", vinieran de donde viniesen.

59. Por el contrario, los filmes de Volkoff y Tourjansky son mencionados positivamente por Dulac en esta conferencia sobre "los procedimientos expresivos del cine" (en *Écrits sur le cinéma*, *op. cit.*).

60. En *Mon Ciné*, n° 244, 21 de octubre de 1926, pág. 5, durante una entrevista, Epstein de nuevo deja filtrar una cierta hostilidad ante el discurso estético de tipo vanguardista que se instala en *Cahiers du Mois*.

61. R. Ploquin: "Jean Epstein", en *Cinéa Ciné pour tous*, n° 52, 1° de enero de 1926, pág. 14.

Capítulo 4

Final o superación de la vanguardia

El "fin de las vanguardias" da lugar a dos discursos de la crítica. Por una parte, el de su secularización: la vanguardia ha pasado a las costumbres, se han retomado sus innovaciones en el cine de gran consumo (montaje acelerado cuando se trata de resumir un período, recoger un proceso material o presentar de manera condensada una actividad, un lugar: crisis económica de 1929, gira de un cantante por el interior, presentación de las fábricas tal y tal, etc.). Esta posición es la consecuencia lógica del punto de vista *estilístico* sobre la vanguardia. Lega procedimientos que se convierten en bien de todos, sin considerar el estatus de esos momentos (¿son convergentes o divergentes con el curso general del relato?), exactamente como se podía calificar de vanguardistas los momentos formales que representaban el sueño, la fantasía, la locura, el ritmo.

Un artículo de José Germain de 1932 expresa bien este enfoque:

> Se ha producido la ósmosis. A partir de ahora, una corriente alternativa une a la Vanguardia con los bulevares, y la distancia que hasta ahora separaba los Ursulines de Pathé o Gaumont se encuentra hoy reducida a tres francos con cincuenta de taxi. El *Señor Maldito* ha bajado de la Vanguardia al Impérial y todos los cines de barrio han vuelto a proyectar *Der Blaue Engel* (1930) (*El ángel azul*). [...] Por primera vez comprendemos el papel de la Vanguardia durante los años de tanteos de la pantalla: las locuras que quiso imponer, pero que el buen gusto popular rechazó, y las obras fuertes, nuevas, originales, pero normales con las que nos gratificó para abastecer al Conservatorio con sus modelos del futuro. [...] Hace algunos días, en uno de esos cineclubes donde a veces se discuten de manera útil las cosas del cine, el organizador hizo desfilar ante nuestros asombrados ojos una serie de cine-ritmos o de filmes rítmicos que parecían *ballets* luminosos. ¡*Ballets* imperso-

> nales! *Ballets* de imágenes sin formas. *Ballets* de puntuación. Los seguimos con algo de trabajo; fatigaban la vista y embotaban el cerebro. Esta nueva y extraña fantasmagoría fue recibida sin entusiasmo. Incluso fue silbada en ciertos lugares por algunos jóvenes, lo que me asombró más que el propio asombro de ellos, pues en él descubrí útiles indicaciones acerca de nuestro futuro. La sincronización era perfecta; comprendía una feliz música de base y le mostraba al filme sonoro su camino. Le recordaba que el cine mudo, gracias a los L'Herbier y a otros pioneros, había llegado a una armonía imaginada casi perfecta. [...] Puesto que el éxito ha consagrado los esfuerzos de la Vanguardia, hoy coronada, puesto que nos educó y nos colmó, puesto que es admitida en los medios más académicos, puesto que parece haberse ahogado en su propio triunfo, ¿por qué no intentar su resurrección? ¿Por qué no alentar la creación del laboratorio del filme nuevo, cuyas investigaciones fueran apoyadas por una subvención gubernamental?[1]

Por otra parte, la de un *desplazamiento* de las apuestas estilísticas de la vanguardia y, por lo tanto, de su renovación o su superación. Esta posición se encuentra en el origen de la denominación vanguardia *histórica vs.* vanguardia *actual* (con el defecto de calificar de histórico un período y uno solo, el de la década del veinte, sin considerar que el eventual vanguardismo de la década del sesenta en Estados Unidos o en el mundo –*grosso modo* la década Knokke le Zoute– pueda a su vez historizarse). Esta problemática de superación y desplazamiento o de la renovación en sí misma se encuentra a partir de ahora dividida en períodos: el de la década del treinta, cuando la vanguardia se integra a una corriente más vasta (el frente intelectual y artístico antifascista) y que corresponde a una inflexión en el sector del documental, la posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando, por un lado, se pretendía integrar "la vanguardia" al cine comercial y, por el otro, se crean espacios marginales, "*underground*". En esta última perspectiva se encuentran varias "nuevas" vanguardias vinculadas a posicionamientos innovadores en el cine: "cámara lapicera" ["*caméra-stylo*"], "nuevas olas", "cine estructural", etc.

Sin embargo, es necesario distinguir las denominaciones según las áreas lingüísticas y culturales: no se denominó vanguardia a la Nueva Ola en Francia, pese al intento de Sadoul, quien terminó por optar (en

1. "Il n'y a plus d'avant-garde", en *Cinémagazine*, nº 10, octubre de 1932, págs. 7-8.

vano, por otra parte) por "Escuela de París";[2] hoy en día no se emplea en absoluto la expresión, mientras que el cine experimental norteamericano se denomina globalmente *Avant garde film*.

La década del treinta

El desarrollo de la situación social y política en Europa trae una serie de cambios en las posiciones de los grupos artísticos.

El advenimiento del nazismo en Alemania, el agravamiento de la represión fascista en Italia, el *putsch* de Franco en España y una serie de golpes de Estado militares o autoritarios en otros países de Europa (Grecia) llevarán, en el marco de una política de frente antifascista y de frente popular, a reagrupamientos de otra naturaleza, basados en alianzas y en la perspectiva de fundar un movimiento de masas antes que de vanguardia. En 1936, la llegada al poder de la izquierda francesa va acompañada por toda una serie de iniciativas de parte de los pintores, escritores, músicos, fotógrafos y cineastas que cuestionan la función social de las obras de arte y sus modalidades de producción y exposición, la forma concierto, la forma cuadro de caballete... El trabajo colectivo, las cooperativas de producción, la inclusión de no profesionales, el muralismo, el teatro callejero, los coros populares son algunas de las respuestas que dan artistas como Léger, Delaunay, Lurçat, Milhaud, Prévert y Renoir. La Exposición Universal de 1937 es la ocasión para experimentar todo un conjunto de estas prácticas de socialización del arte y, más gravemente, la solidaridad con los republicanos españoles lleva asimismo a los artistas a elegir otras formas de intervención. Además del *Guernica*, de Picasso, que surge de un arte de intervención y recupera un temporal muralismo, el pabellón español incluye también *El segador*, de Miró, la *Montserrat*, de González y, sobre todo, la extraordinaria *Fuente de mercurio*, de Calder, homenaje a los mineros de Asturias, la pieza más perdurablemente perturbadora del conjunto.

Esas realizaciones, esos compromisos de las décadas del treinta, de la que "la querella del realismo" es una de sus expresiones, no son separables de una evolución que comienza a fines de la década del vein-

2. En la encuesta que lleva a cabo durante todo el año 1958 en *Les Lettres françaises*.

te. En particular en Alemania, entre 1927 y 1932, en las tropas de la *agit-prop*, en las experiencias de cine proletario o en el movimiento musical proletario, en medio de las publicaciones de izquierda, hombres como Hanns Eisler, Bertolt Brecht, Phil Jutzi, John Heartfield y muchos otros emprendieron el desarrollo de una cultura alternativa a la cultura burguesa dominante, privilegiando procedimientos como el montaje, la voluntad de chocar, la apelación al público. Gracias a Willi Münzenberg, en especial, se implementó una red de prensa, edición y espectáculo con una audiencia masiva.

En Francia, la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (creada en 1932 por Paul Vaillant-Couturier), a la que adhería gente hasta entonces situada en polos bastante alejados en el plano artístico, de disciplinas diferentes, reagrupa, junto a escritores y pintores, a una buena cantidad de cineastas, críticos, actores, operadores que se habían mantenido hasta entonces en la "vanguardia", como Moussinac, Buñuel, Vigo, Ivens, Lotar, Lods, Kaufman, Storck, o cuya actividad se había desarrollado principalmente en el cine comercial, como Pierre Batcheff y Gaston Modot, por ejemplo –que se encuentran en los dos filmes de Buñuel y Dalí– o Jean-Paul Dreyfus (Le Chanois). Su base se amplía cuando se prolonga en la Alianza del Cine Independiente (a la que se incorporan Dulac y Painlevé) y en Cine-Libertad (con Renoir, Becker, Feyder, Dullin, Jouvet, Jeanson, Cartier-Bresson, Françoise Rosay), en el marco de la Casa de la Cultura. Un congreso mundial de escritores para la defensa de la cultura es organizado en París, en 1934, que congrega a Gide, Malraux y Romain Rolland en torno de Aragon.

Para comprender en qué media las problemáticas vanguardistas prosiguen y concluyen en esta nueva estrategia de alianza y de búsqueda de accesibilidad para las masas, es necesario destacar cuánto ésta hereda de los debates comenzados a fines del siglo XIX a los efectos de superarlos: la oposición entre el aislamiento del artista "de vanguardia" y el temor a tener que rebajar su arte para ser comprendido por una gran mayoría. En su texto "Arte de vanguardia y frente popular", Hanns Eisler y Ernst Bloch parten de la existencia de dos vanguardias, la del proletariado (*Vorhut*) y la del mundo del arte (*Avant-garde*) que, "en razón de la división del trabajo en el capitalismo desarrollado marchan separadas, y no necesariamente confluyen". De ese estado de hechos, deducen que "la vanguardia no debe ser considerada en sí misma ni abstractamente, [porque] tiene su historia" y que hoy "ha pasado el tiempo de los laboratorios y la experimentación continua [...] es necesario que el nuevo material se pruebe en el contacto con nuevos contenidos y que sea utilizable para las tareas sociales": "El arte de la verdadera vanguardia muestra precisamente que no quiere separarse de la vida cotidiana, pero la contiene, la comprende y la transforma".[3]

En verdad, esos enunciados eran en parte los de la vanguardia de la década del veinte (politización, voluntad transformadora de la vida cotidiana) y rápidamente llegaron a ser los de las vanguardias rusas (con el pasaje del constructivismo "de laboratorio" al productivismo); el elemento nuevo es la exigencia de inteligibilidad para las masas y, por lo tanto, la necesidad de encontrar modalidades de acceso que pasan por lo que Aragon denomina el realismo, que –dice– "aparece siempre en esos momentos de la historia en el que el equilibrio social está a punto de romperse [...]". Pero, ¿qué es ese realismo? Antes de verlo bajo los rasgos regresivos del "realismo socialista" soviético, el autor de la *Peinture au défi* (1930) siempre piensa en el desafío de la fotografía y del cine. "¿Quién le teme al realismo cinematográfico? ¿Quién prohíbe *La Vie est à nous* (1936) y *La Révolte des Pêcheurs*?", exclama.[4]

Vanguardia y cine documental

> La vivandera del batallón los acompañaba. Las vivanderas se unen voluntariamente a las vanguardias.
>
> Victor Hugo[5]

La cuestión del documento, del "hecho", que organiza toda una parte del debate en la URSS, dentro de los LEF (Frente de Izquierda del Arte) y en otras partes (en el cine, Vertov, Shub y Gan), cristaliza hacia

3. E. Bloch y H. Eisler: "Art d'avant-garde et front populaire", en *Neue Weltbühne*, Praga, 9 de diciembre de 1937 (trad. francesa, *Travail théâtral*, nº 28-29, julio-diciembre de 1977, págs. 26-30).

4. *La Querelle du réalisme* (*Premier débat*), reed., París, Diagonnales-cercle d'art, 1987, págs. 86-87. Los dos filmes citados son debidos, respectivamente, a un colectivo bajo la dirección de Jean Renoir (rodado para el Partido Comunista francés) y de Erwin Piscator (realizado en la URSS para la Mejrabpom).

5. Victor Hugo: *Quatre-vingt-treize*, 1ª parte, Libro 1º.

fines de la década los diferentes discursos que preconizan la negación del arte y la estética tal como regían entonces.[6] Hemos visto en qué medida la fotografía y el cine conmovieron el mundo del arte y la literatura, al rechazar toda una serie de valores estéticos vinculados a la forma como instancia de creación, trascendiendo el referente o el modelo, y cómo toda una parte del cine "innovador" se aplicó a restaurar esos valores en las condiciones de su despojo por obra de los aparatos (vía la fotogenia, el aura, la fisonomía, el espíritu...).

Al hecho de la literal toma en consideración de esta mutación, principalmente por parte de los dadaístas y los constructivistas rusos, le seguirá una serie de posiciones polémicas con respecto al artificio y a la ilusión del arte. Vertov, Gan y Shub, en la URSS, promueven el "hecho", lo "no representado", el "documento"; Richter, Ivens, Cavalcanti, Vigo y Storck, con sus modalidades propias, se orientan asimismo en ese sentido, así como los fotógrafos norteamericanos militantes (Frontier Filmes, filme and Photo League, etc.).

Antes, es necesario destacar el lugar que ocupan los documentales y las actualidades en los programas de los cines. Lo conocemos en lo referido al cine de los primeros tiempos, puesto que las funciones contienen películas de breve duración y géneros diferentes, entre los que figuran siempre una o varias vistas, o documentos (paisaje, acontecimiento, etc.). El interés por el documental contra el filme artístico sin duda le debe mucho a esta disposición. En una función, un espectador veía cómo se enfrentaban las dos tendencias, y considerar, en la actualidad, la composición de esas funciones, o incluso las de actualidades solamente, tal como Pathé nos las presenta, por ejemplo, ¡permite apreciar una práctica del *collage* y del paralelismo incongruente que el cine con puesta en escena es claramente incapaz de igualar!

El precioso relato que hace un policía de civil encargado de vigilar una función de *L'Âge d'or* (1930) (*La edad de oro*) vuelve a colocar ese filme

6. En una carta a Ezra Pound de 1920, Aragon ya escribía: "*Littérature* no publicará más poemas, ni novelas, ni *nouvelles*, ni artículos de crítica, etc. Ninguno más, ninguno, ninguno. Solamente cosas que sean como la conversación, sin ningún carácter literario. Esto, porque todos se ponen a escribir de la misma manera y poco a poco se crea una trivialidad de vanguardia tan fastidiosa como la trivialidad académica [...]" (en *Ezra Pound, I*, París, L'Herne, 1965, pág. 142).

en un conjunto que quizás explique tanto como su contenido intrínseco la parte de escándalo que le corresponde (véase más adelante).

El cine desempeña, pues, de nuevo un papel de modelo o incitador para la tendencia literaria fáctica, que en la URSS es encarnada por LEF, luego por la fracción de la Asociación Rusa de Escritores Proletarios (RAPP), integrada por los tránsfugas de la LEF, y que tiene influencia en Alemania y en menor medida en Francia. De esta manera, en *L'Humanité*, Brice Parain reconoce que el cine da cuenta mejor de las transformaciones de la sociedad en razón de su naturaleza objetivista:

> las masas y las máquinas viven en los filmes, mientras que los héroes de las novelas siempre son individuos que hablan. En torno a ello, las multitudes, la naturaleza, las fábricas sirven como escenografía.[7]

El movimiento "factográfico" soviético que preconiza la desprofesionalización de los escritores, privilegia entonces la prosa documental basada en las investigaciones, cuyo prototipo Tretiakov veía en las novelas de Pierre Hamp. Pero a fines de la década, éste no ha profundizado tanto la posición asumida en *Le Rail* (que había servido como punto de partida a *La rueda*, de Gance), sino que la había atenuado en sus evocaciones de oficios y sobre todo en sus teorías sociales basadas en una ideología "mecanicista".[8]

7. *L'Humanité*, 7 de octubre de 1930, pág. 4 (citado por J.-P. Morel: *Le Roman insupportable, l'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, París, Gallimard, 1985, pág. 340).

8. Pierre Hamp, que escribió el guión de *Paris*, de René Hervil (1924), se expresaba sobre el cine en una conferencia pronunciada en el Vieux-Colombier de Tedesco, en 1925: "Fotogenia del mundo mecánico", con montaje de Grémillon, "Fotogenia mecánica". Por otra parte, para evaluar sus posiciones sobre el cine, tenemos un artículo de *Paris-Journal*, de agosto de 1924, donde denuncia los folletines cinematográficos, y un texto publicado en *La Nouvelle Fortune* (París, Gallimard, 1926): "El genio del trabajo ahora ha superado la naturaleza: todas las potencias de la creación serán humilladas por lo mecánico", escribe, "electricidad, automóvil, telegrafía, etc.". "Pero el trabajo humano ha construido lo que los poetas no se habían atrevido a concebir: la propia mecánica del sueño. El cinematógrafo es una máquina de soñar." Supera a las palabras, permitirá pensar en imágenes: "Tanto la enseñanza como la diversión serán cambiadas por el cine: ni la escuela ni el teatro pueden rechazar su técnica".

Entre las lecciones que el cine le prodiga a la literatura está el montaje de documentos, la heterogeneidad de los materiales, el choque que reivindican tanto Brecht y Benjamin, en Alemania, como Aragon y Pozner, en Francia. Este último escribe:

> El autor de un "montaje" debe inspirarse en los principios del cine. Procede por oposiciones y paralelismos. Las citas se encadenan, a veces breves, otras, bastante largas, se corroboran y se contradicen mientras se completan mutuamente e iluminan una figura humana en todos sus aspectos. Pues todo se halla en la variedad de los ángulos desde donde se vea [...].[9]

¡En semejante contexto, el cine de vanguardia no equivaldrá a la novela ni a la poesía, cuando es tomado como ejemplo por los literatos!

> Los documentales, las actualidades están llenos de esos hechos objetivos muy hermosos que sólo hay que tomar y saber presentar. Vivimos el *advenimiento* del objeto que se impone en *esos negocios que adornan las calles.*

> Un rebaño de carneros en marcha, filmado y tomado desde arriba, proyectado a toda pantalla, es como un mar desconocido que perturba al espectador. Eso es la objetividad.[10]

Tal como se ha visto desde el texto de Aragon de 1918, los de Breton, Péret y los demás, la valorización de las actualidades, del documental, del documento, expresado aquí por Léger *contra* el guión, la novela, etc., es un rasgo permanente del interés de los artistas de vanguardia por el cine. Asimismo, el hecho de que varios cineastas "de vanguardia" se incorporen a ese espacio para acentuar aún más su rechazo al arte resulta de lo más sintomático.[11] Para recuperar lo que Carl Einstein llama "la fuerza mortífera de la obra de arte", se desea reanudar violentamente el vínculo con lo real, por más repulsivo y traumático que resulte, se rechaza la imaginación: "Picasso no está sometido a las tendencias retrógradas de la imaginación".[12] Sin embargo, a pesar del común rechazo, las posiciones de Léger y Bataille no coinciden: el primero rechaza el guión, mientras que el segundo distinguirá a *Un perro andaluz* porque se "reduce" a su guión. También es necesario ponerse de acuerdo acerca de lo que para uno y otro significa esa palabra. Léger siempre ha comparado el guión con el tema en pintura, con la anécdota; Bataille ve en él la lógica de encadenamiento de los hechos en bruto y disociados, en suma, un principio de montaje. El lugar del objeto y del hecho aquí o allá tampoco son de la misma naturaleza (el objeto en Léger es liso, pura exterioridad, es algo; en Bataille, se asoma al horror y a la repulsión, es bajo).

Por eso, el cine que reivindicarán los surrealistas, el de Buñuel y el de Dalí, pertenece a esa corriente. El programa exhibido en la sala Studio 28 durante las primeras proyecciones de *La edad de oro* (en noviembre de 1930) contenía un texto (no firmado) de Aragon, "Situación en el tiempo", que expone bien la cartografía del "cine surrealista":

> De la interminable bobina de la película, propuesta hasta ahora a nuestras miradas y hoy disuelta, algunos de cuyos fragmentos no fueron más que el divertimiento de una velada de caza; algunos otros fueron motivo de una breve e incomprensible exaltación: ¿qué recordamos si no la voz de lo arbitrario percibida en algunas comedias de Mack Sennett, la del desafío en *Entr'acte* (*Entreacto*), la de un amor salvaje en *Ombres blanches*, la de una esperanza asimismo ilimitada en los filmes de Chaplin? Aparte de eso, nada, fuera de la irreductible apelación a la revolución de *Bronenosets Potiomkin* (1925) (*El acorazado Potemkin*). Nada, fuera de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, que se sitúan más allá de todo lo que existe.[13]

9. *Europe*, 15 de mayo de 1931, pág. 154 (citado por J.-P. Morel, *op. cit.*, pág. 342).

10. Fernand Léger: "Autour du *Ballet mécanique* (1924-1925", primera publicación en *Fonctions de la peinture, op. cit.* Curiosamente, el ejemplo del rebaño de carneros podría provenir de planos de *Emak Bakia*, de Man Ray, donde éste, al encontrar el rebaño en una ruta que recorría, según dice, a 140 kilómetros por hora, lo habría filmado lanzando por los aires la cámara hasta una altura de unos diez metros...

11. En el mismo sentido, el jazz no es Arte, "esa horrible palabra con mayúscula que sólo se debería escribir con una pluma llena de telas de araña [...]" (Michel Leiris: "Civilisation", en *Documents*, nº 4, septiembre de 1929, pág. 222).

12. Carl Einstein: "Notes sur le cubisme", en *Documents*, nº 3, junio de 1929) y "Pablo Picasso quelques tableaux de 1928", *ibid.*, nº 1, abril de 1929, págs. 152 y 38, reed., París, Jean-Michel Place, 1991.

13. "L'Âge d'or. Situation dans le temps", reproducido en Aragon: *Chroniques I. 1918-1932*, París, Stock, 1998, págs. 414-415.

Pero, más allá de ese "espíritu de escándalo", *La edad de oro*, más aún que *Un perro andaluz*, inscribe la literalidad del documental científico (los escorpiones),[14] el "reportaje" sobre la isla de los obispos y la inauguración de una nueva ciudad, luego un documental de actualidad indirecto (Roma) antes de proponer imágenes discontinuas, escenas cuando no sin vínculo, por lo menos que se entrechocan y muestran tantas crudezas como es posible, de manera de evitar cualquier giro novelesco, psicológico, narrativo, aunque se encuentra en más de una ocasión con la brutalidad de la evidencia "primitiva".[15] El vínculo del cine de vanguardia de fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta (esencialmente Buñuel, Vigo y Kaufman, Ivens, Lods, Storck) con el documento es patente y se comprende mejor cuando se mide el lugar de ese tipo de filmes en los programas de las salas, el carácter a veces chocante que puede tener o la fuerza de sus despropósitos.

La coyuntura asiste al surgimiento de la revista *Documents*, de Bataille-Leiris-Einstein, a cuya izquierda "giran" Breton y los surrealistas, que permanecen fieles después del caso de "Un cadavre". El lugar que ocupa la fotografía en esta revista desplaza considerablemente el uso que de ella hacían Breton y Aragon en *Le Paysan de Paris* y *Nadja*, así como las revistas surrealistas. La referencia al cine será más frecuente en ella que en estas últimas. Una gran cantidad de artículos contienen alusiones o remisiones, pero también se encuentran textos explícitos, entre los cuales los de Bataille son los más violentos. En su contribución al "Diccionario", en la entrada "Ojo", subtitulado "golosina caníbal", después de un primer texto de Robert Desnos sobre la palabra y una fotografía de Joan Crawford desorbitada, Bataille consagra varias líneas

14. Señalemos que Bataille comenzaba su comentario a *Un perro andaluz* mediante un acercamiento de "la seducción extrema, probablemente en el límite, del horror" que procura con "el temor a los insectos" (*Documents*, nº 4, septiembre de 1929, pág. 216).

15. La vaca tendida en la cama de la joven remite a un dibujo cómico de 1911, *Patouillard et sa vache* (Lux), de la que una fotografía de *Ciné-Journal* del 12 de agosto de 1911 nos muestra al animal y a su dueño en un dormitorio tapizado de papel con flores pintadas. Fescourt cuenta su azoramiento cuando, mientras se iniciaba en el estudio Gaumont, vio a los maquinistas poner una vaca en una cama con ayuda de aparejos, bajo la dirección de Jean Durand (*La foi et les montagnes*, *op. cit.*, pág. 54).

a *Un perro andaluz* en razón, por supuesto, del ojo cortado con la navaja de la primera escena. Una nota especifica el carácter "extraordinario" del filme que:

> se distingue de las producciones banales de vanguardia con las cuales uno se sentiría tentado a confundirlo, en tanto predomina el guión. Algunos hechos muy explícitos se suceden sin sucesión lógica, es cierto, pero al penetrar tanto en el horror, los espectadores son ganados tan directamente como en los filmes de aventuras. Tomados, y exactamente del cuello, sin ningún artificio: ¿saben en efecto esos espectadores dónde se detendrán ya sea los autores de ese filme o sus semejantes? [...] ¿Cómo no ver hasta qué punto el horror se vuelve fascinante y también que por sí solo es lo suficientemente brutal como para quebrar lo que sofoca?[16]

En esas líneas, más allá de la recusación de "la vanguardia" institucional ("banal"), se encuentra la palabra "hecho", que ocupa el lugar que hemos visto en los posicionamientos de las vanguardias rusa y alemana del momento. Aquí, el hecho, en su desnudez y en su literal brutalidad, no motivada por ninguna lógica narrativa –pese a que Bataille insista en el guión, en el encadenamiento de esos hechos–, desemboca en el horror.

En el mismo orden de ideas, se enfrentan fotos de bailarinas norteamericanas más o menos desvestidas (en torno de Bessie Love) con un clisé etnográfico de niños africanos de Bacouya, desnudos y fotografiados por un oficial francés (pág. 219) o los despojos de zorros en una exposición de pieles enfrentados con Betty Compson y su "boa" en un filme cualquiera (pág. 277).

No se puede dejar de señalar la importancia que asumen las fotos de Boiffard y las –de mataderos– de Élie Lotar.[17] Vinculadas a los comentarios de Bataille sobre las escenas de mutilaciones y fusilamientos en *El acorazado Potemkin* que esclarece la podredumbre de la carne, como detonante de la rebelión, su texto sobre el dedo gordo del pie o

16. G. Bataille: en "Dictionnaire", *Documents*, nº 4, *op. cit.*, pág. 216. Vuelve a él en su análisis de "Juego lúgubre", de Dalí, en el nº 7, diciembre de 1929, pág. 372.

17. Quien, junto con Germaine Krull e Ivens, rodará filmes como operador (*Las Hurdes*, de Buñuel) y realizador (*Aubervilliers*), además de su importante trabajo fotográfico.

la reflexión sobre "una mosca en la nariz de un orador",[18] permiten comprender mejor la acogida a *La edad de oro* precedida por un documental sobre los mataderos que repugnaba a los espectadores, según un informe policial:

En "Studio 28", calle Tholozé, número 10, pasan actualmente diferentes filmes.

El primero, titulado *Paris bestiaux*, de los señores D'Abric y Sorel, es documental. Muestra el interior de los mataderos de La Villette y particularmente detalles de la matanza de animales: bueyes, cerdos, carneros. Se asiste a la agonía de los bueyes, cuyas contracciones y sufrimientos impresionan a los espectadores. A continuación, los carniceros cortan los intestinos de los animales para extraer la materia que hay en ellos y conservar solamente la parte externa. Finalmente, en un restaurante, los comensales consumen con satisfacción esa misma carne cuya preparación se ha visto momentos antes. Ese acercamiento suscita disgusto y, hacia el final, el filme es sonoramente silbado.

La película siguiente, titulada *Au Village* (filme llamado "de montaje", debido al señor Léonid Moguy) es de origen soviético y se ocupa del desarrollo agrario en la URSS. [...] Una vez terminada la jornada, los trabajadores se bañan juntos en el río. Uno de ellos, en primer plano, se desviste completamente, pero la parte de abajo de su cuerpo no es visible. [...]

Después del intervalo, es representada *La edad de oro*, filme sonoro surrealista, del señor Luis Buñuel.[19]

En ese informe policial se aprecian condensadamente varios elementos que se han señalado antes: el documento en bruto y brutal (choque), el filme de montaje, la presencia de trabajadores que encarnan, en un caso, un trabajo de matarife metódico y, en otro, un impudor antitético con la moral burguesa. Esa exhibición preliminar "programa" de alguna manera el filme de Buñuel, que será recibido con silbidos, exclamaciones diversas, según cuenta el informe del policía.

Se aprecia, además, que el documental *Paris-bestiaux* retoma un tropo que Cavalcanti había utilizado en *Rien que les heures* (1926) (filme admirado por Buñuel), con el comensal y, en su plato, la matanza del buey inserta como viñeta. Pero en este caso se ha ido mucho más lejos e inevitablemente se recuerda la matanza de bueyes en *Statchka* (*La huelga*), de Eisenstein, o la que filma Vertov en un *Kino-pravda* donde, al horror de la ejecución y del descuartizamiento, le sigue la vuelta del filme a su comienzo, con el buey devuelto a su campo, donde pace apenas se le devuelven las entrañas a la panza y se lo vuelve a poner en pie. Esta restitución del animal a sí mismo, ese restablecimiento de un estado natural donde, como lo expresa admirablemente Jean-Jacques Rousseau, la búsqueda del bienestar y la conservación de sí mismo es inseparable de la conmiseración por cualquier ser sensible, y la repugnancia al verlo sufrir y perecer es, sin duda, la denuncia más radical de la violencia social.[20] Será retomada por Georges Franju después de la guerra y de las masacres nazis en *Le Sang des bêtes* (1949), cuya primera versión del comentario, debido a Jean Painlevé (que se encuentra en el origen del filme), estaba enteramente organizada en torno al tema del sacrificio, de los rehenes y las masacres masivas, hacía hablar a los animales e imaginaba que se los restituía en su integridad.[21]

18. G. Bataille: "Figure humane", en *Documents*, nº 4, *op. cit.*, págs. 196-197.

19. Véase nº especial "*L'Âge d'or*, Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles", en *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Hors-série/Archives, 1993, págs. 94-95 (relación de informaciones generales del 10 de diciembre de 1930).

20. J.-J. Rousseau: *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1754), prefacio [trad. cast.: *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, Barcelona, Península, 1970].

21. Ese primer comentario de *Le Sang des bêtes* es reproducido a modo de facsímil en los anexos de la tesis de Roxana Hamery ("Jean Painlevé, un cinéaste au service de la science, 1902-1989", Université de Rennes 2, octubre de 2004, tomo 2, s. p.). Allí se lee en el discurso a propósito de los carneros: "Bastaría ahora con recomponer todo y con que nos devolvieran la sangre, algo de esa sangre que corre a raudales, nuestra sangre confundida. Y nuestras patas ya no golpearán en un solo clamor desesperado [...]". Y los bueyes: "[...] sólo mugimos en los largos convoyes abandonados noche y día en las estaciones, amontonados en sus vagones, que también transportarán hombres hacia sus propios mataderos". El vínculo entre *Le Sang des bêtes* y los campos nazis de exterminio fue establecido por Henri Agel ("la cámara se inmoviliza en un plano general mostrando una gran sala silenciosa, completamente blanca, clínica mortuoria cuyo siniestro brillo me hace pensar en ciertas imágenes concentracionarias), con cuerpos mutilados y humeantes. [...] Los carneros llegan balando: 'Balan del mismo modo que cantan los prisioneros'", dice el comentario. ¿Es ésta la frase que me hace vincular *Le Sang des bêtes* con *Nuit et brouillard*, que nos mostrará a prisioneros tratados como si fueran ganado?"

***

Mientras que, en 1948, Georges Sadoul considera que la vanguardia "evolucionaba" hacia el documental –ante la presión del cine soviético–,[22] en el mismo momento Cavalcanti compara los dos movimientos que ha conocido sucesivamente, "la Vanguardia francesa" y "el Documental inglés".

Cuando Marcel L'Herbier me propuso [...] ingresar a los estudios parisinos [...] pude –dice– asistir al nacimiento, al desarrollo y la muerte del movimiento "de vanguardia".

Por muchas razones la palabra "vanguardia" suscitaba objeciones de la mayoría de nosotros. Huele a ángulo extraordinario para las tomas, a inserción de negativos, a montaje rápido con una cierta cantidad de imágenes en completo desorden, a falta de tema o, si es que lo hay, de tema sin significado.

Pero "la vanguardia" –puesto que ése fue su nombre– significaba mucho más que todo eso. Fue una reacción profunda contra el sentimentalismo del cine francés de ese período. La gente descubre hoy a Feuillade y a sus contemporáneos, y los colocan entre los pioneros del cine. En aquella época no comprendíamos en absoluto el valor de su aporte. [...]

Cuando sus participantes fueron absorbidos por los estudios de grandes filmes, sabían que habían cambiado completamente la técnica de producción cinematográfica de fines del período mudo. [...]

Años después, fui testigo en Inglaterra de una experiencia de la misma naturaleza. [...]

Cuando vimos aparecer aquí los primeros signos de un movimiento en muchos puntos similares a "la vanguardia" –el movimiento documental– sabíamos que podía beneficiarse con la experiencia de su predecesor francés. [...]

El movimiento documental inglés fue construido sobre bases mucho más estrechas que "la vanguardia" francesa. Ante todo, tuvo una doctrina bien definida. Tuvo sus *leaders* y una jerarquía muy elaborada. Contó con un brillante publicista en la persona de John Grierson [...].[23]

(*Miroir de l'insolite dans le cinéma français*, París, Éditions du Cerf, 1958, pág. 157), y Siegfried Kracauer en *Theory of Film. The redemption of Physical Reality*, Nueva York, Oxford Univesity Press, 1960, reed. Princeton University Press, 1997, pág. 306.

22. G. Sadoul: "L'avant-garde en France et dans le monde", en *Ciné-Club*, nº 1, 2º año, octubre de 1948, págs. 3-4. Véase la 2ª parte de la presente obra.

23. *Ciné-Club*, nº 8, 1er año, junio de 1948, pág. 1.

Secularización o permanencia de la vanguardia

Parece una especie de *puzzle*, trozos sueltos, colocados unos junto a otros, con el pedido al espectador de que encuentre su orden y sentido. Por momentos se piensa en *Un perro andaluz*... ¡Una lástima!

Pierre Bost[24]

Existe una permanencia de la vanguardia como revulsivo: se la recuerda para decir que está pasada de moda, superada, convertida en retaguardia, para decir también que es preciso fundar otra nueva, sobre bases diferentes.

1929 es un año caracterizado por la llegada del cine sonoro norteamericano y por la generalización de su tecnología en Europa; es también, en ese final de la década, el año de dos acontecimientos memorables para el cine de vanguardia, que institucionalizan de alguna manera su presencia. Entre abril y marzo, en Stuttgart, en el marco de la exposición del Werkbund, se organiza la Filme und Foto Austellung (FIFO), una exposición de envergadura que, por primera vez, mezcla conscientemente los medios del cine y la fotografía. Se expone el cine bajo sus diversas formas (proyección de fragmentos sucesivos en el espacio soviético, ampliación de fotogramas visualizados solos o en serie). Hans Richter –autor asimismo de un notable volumen sobre la composición tipográfica ejemplar, *Filmgegner von heute-Filmfreunde von Morgen*– organiza proyecciones.

En forma paralela, pero de manera diferente, La Sarraz acoge el primer congreso del cine independiente. Los debates que tienen lugar en La Sarraz ofrecen un panorama de la situación y los posicionamientos de los participantes en relación con la problemática de la vanguardia.[25] Sintomáticamente, Auriol comienza con estas palabras: "Les llamo la atención acerca de la palabra 'independiente' [la que] evita la ridícula palabra 'vanguardia'".

24. Pierre Bost: *Les annales politiques et littéraires*, nº 2536, 10 de agosto de 1935, págs. 146-147 (sobre *Marie des angoisses*, de M. Bernheim).

25. La transcripción de los debates se encuentra en los fondos Moussinac, BNF (Arts du Spectacle), en París. Fueron parcialmente publicados en R. Cosandey y T. Tode (dirs.): "Le premier congrès international du cinéma indépendant", *Archives*, nº 84, abril de 2000, págs. 12-20.

Los debates, que reúnen a personalidades como Ruttmann, Eisenstein, Richter, Cavalcanti, Montagu, Balazs, Aron, Caballero, Moussinac, Franken, Schmidt, Prampolini y algunos otros, giran en torno a las definiciones de la palabra "independiente" y a sus consecuencias: vinculación con el público, oposición popular *vs.* elitista, formalismo. Prosiguen, pues, con los debates introducidos a partir de la posguerra y les dan una respuesta. El verdadero campo de reflexión es la difusión de los filmes (uno de los aspectos de la actividad de la asociación), mientras que la cooperativa de producción sigue siendo mucho más problemática llegado el momento de su implementación.

Pese a que más adelante su discurso retoma la expresión filme "de vanguardia", Auriol, que mezcla en la noción de independiente los filmes rusos, las producciones francesas y los cortometrajes de vanguardia (Man Ray), pone el acento en la cuestión de la producción y la explotación. Comprueba que, si bien esta última, en la tradición de los cineclubes y las salas especializadas, se comporta bien, la producción, por el contrario, se encuentra en la anarquía.

Como Richter le escribía a Vertov –invitado inicialmente a participar del Congreso, pero que debió volver a Kiev para un rodaje–, "el Congreso era cualquier cosa salvo revolucionario". Eisenstein explicará luego, en sus *Memorias*, que la discrepancia entre los participantes tropezaba tanto sobre las tomas de posición ideológicas como artísticas. Richter y Balazs se enfrentarán decididamente en cuanto a la cuestión del filme de vanguardia y Eisenstein apoyará a Richter. Para Richter, Balazs se revelaba como "un adepto reaccionario al filme de ficción, como alguien completamente hostil a un nuevo movimiento cinematográfico", pese a lo que dijera al respecto.

El segundo CICI tuvo lugar en Bruselas hacia fines de 1930. Allí se insistió en la educación del espectador, se habló de censura, de cine sonoro, pero la implementación de estructuras internacionales de colaboración fue algo que siguió estando en el limbo. Charles Dekeukeleire lo deplora.[26]

De esta manera, la prosecución del movimiento llamado de vanguardia experimenta diversas modalidades; la primera surge de la década del veinte: se trata del movimiento del cine independiente, formalizado por

26. Véase Laura Vichi: *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social*, Crisnée, Yellow Now, 2002, pág. 15.

el CICI. Es, de alguna manera, la secularización de un cine que escapa a la tutela del comercio propiamente dicho (que sólo busca la rentabilidad de una inversión). La segunda obedece a la integración en el cine narrativo comercial de procedimientos "vanguardistas", concentrados en escenas de sueños, de embriaguez o en secuencias de recapitulación o explicativas (que resumen una situación, reseñan una evolución económica, un itinerario, en especial). Allí donde reina el resumen, la síntesis, incluso la alegoría, en esas suspensiones del relato, se admiten las transgresiones de la representación reglamentada.

Segunda parte

LA VANGUARDIA HOY

Capítulo 5

Los debates sobre la vanguardia después de la Segunda Guerra Mundial

Hubo una época en que la vanguardia causaba miedo, como la cabeza de Medusa, y épocas en que causaba indiferencia.

Jean Cocteau[1]

En razón de la amenaza fascista y nazi que pesa sobre la Europa de la década del treinta –cuyos muchos exiliados, ante todo alemanes, pero también húngaros, rumanos, etc., lo demuestra con contundencia–, los grupos de vanguardia recogen progresivamente su velamen, adoptando estrategias de frente unido –o único–, entablando alianzas con autores y corrientes a los que combatían hasta entonces. Las discrepancias en el seno de los campos culturales y artísticos adoptan así una importancia secundaria en relación con los desafíos del momento. Hemos visto que la cuestión del "realismo", equivocadamente o con razón, ocupa todo un conjunto de debates vinculados a la inteligibilidad por parte de las masas. Ver en ella una pura y simple regresión sería un error: pintores como Delaunay, Dufy, Survage, Lhote o Léger desarrollan prácticas nuevas en su arte, en particular por el lado del muralismo que experimenta en el México "revolucionario" el espectacular éxito que conocemos con Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Orozco, etc., y que desempeña un papel clave en la evolución de la pintura norteamericana (Pollock se forma en esta escuela). El Frente popular ofrece ocasiones para hacer experiencias, a gran escala, de teatro de masas, decorados de construcciones públicas, frescos fotográficos,

1. Georges-Michel Bovay: "Dialogue avec Jean Cocteau", en *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, Lausana, La Guilde du Livre, 1952, págs. 12-13.

fotomontajes monumentales, etc., en particular durante la Exposición Internacional de 1937.[2]

La sedición fascista del general Franco en España y la guerra civil que le sigue acentúan aún más esas polaridades.

Hemos visto la evolución de las influencias a las que ha estado sometido el vanguardismo desde la experimentación de "laboratorio" hasta el documental comprometido, cuyo ejemplo más probatorio, en Francia, es sin duda *À propos de Nice* (1929) (*A propósito de Niza*), de Boris Kaufman y Jean Vigo. Kaufman, que se halla en contacto epistolar con sus hermanos en la URSS (Dziga Vertov y Mijail Kaufman), que había vuelto a ver a Vertov durante su estadía en París, introduce brillantemente el procedimiento de la "vida de improviso" en ese filme donde todos los procedimientos formales finalizan por el "punto de vista documentado".[3] Un montaje de una rara eficacia distingue claramente ese filme del conjunto convencional en el que hoy se lo hace figurar, el de los "filmes de ciudades". Si bien se lo puede comparar, en efecto, con *Celovek kinoapparatom* (1929) (*El hombre de la cámara*) (hasta en la característica de la estructura abismada del aparato para el registro de tomas), de cuya extraordinaria complejidad discursiva no obstante carece, y si bien tiene una cierta complicidad con un Storck o un Ivens, en cambio no tiene relación alguna con *Rien que les heures* (1926), con *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927) (*Berlín: sinfonía de una gran ciudad*), etc. Pero ese filme se ubica como bisagra entre dos momentos: si bien Vigo se siente cerca de *Un Chieu andalou* (*Un perro andaluz*), sus filmes siguientes se inscriben en categorías más establecidas: la sátira con *Zéro de conduite* (1933), el lirismo con *L'Atalante* (1934). El acercamiento que producen Vigo y sus amigos con el grupo teatral cuyos *sketches* y canciones escribe Jacques Prévert, el grupo Octubre, señala bien esa inflexión. Prévert, Duhamel, Bussière, Pomiès, Lou Bonin, etc., se inscriben en la problemática de la *agitprop*, que busca una audiencia inmediata y lleva a cabo una tarea movilizadora. Por otra parte, ese grupo se dispersa en una cantidad de filmes de la época sin que haya podido medirse hasta hoy el papel que desempeñó, y que es decisivo en Pierre Prévert (*L'Affaire est dans le sac*, 1932) y en Claude Autant-Lara (*Ciboulette*, 1933), donde reactiva el burlesco nihilista de la década de 1910 (entonces se hablaba de "surrealismo farsesco") o en Renoir (*Le Crime de Monsieur Lange* (1935) (*El crimen del señor Lange*), *La Vie est à nous*,1936). Con el agravamiento del conflicto español –en el que se mezclan las potencias fascistas, que estaban a favor de Franco, mientras que solamente la URSS ayuda a la República amenazada, junto con los voluntarios internacionales de las Brigadas–, las tareas se vuelven más determinadas aún: André Masson dibuja blasones para los estandartes de los brigadistas, Aragon y Unik son reporteros, Capa fotografía, Ivens filma, Renoir o Hemingway comentan las imágenes, Buñuel, finalmente, filma un documental etnográfico, *Las Hurdes*, Malraux emprende *L'Espoir* (1939-1945) (*Sierra de Teruel*)...

¿Se debe hablar de "fracaso" de la vanguardia en tal contexto porque es llevada a abandonar su radicalismo, cuando se trata de un fracaso de las sociedades y de los movimientos políticos llamados a defender logros democráticos antes que ampliar las fronteras dentro de una revolución?[4] ¿Se debe reservar a partir de entonces la palabra "vanguardia" únicamente para la experimentación formal desvinculada de desafíos políticos vagos y lejanos? Esta retracción es la que condena, precisa-

2. Sobre la amplitud de ese movimiento, véase Pascal Ory: *La belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, París, Plon, 1994, *passim*.

3. Se puede formular la hipótesis de que ese filme le debe tanto –si no más– a Kaufman que a Vigo: es un filme de operador, de "hombre de la cámara" (se mezcla con la multitud, echa mano a los transeúntes, escudriña a los ociosos, sigue a los niños que venden *socca*, a los jugadores de morra, recorre las curvas de los arcos de alguna construcción, invierte los puntos de vista, se vuelca sobre las estatuas del cementerio, etc.), hay en ese filme una física del rodaje que no se decide en el papel e incluso si bien su montaje es sabiamente orquestado a partir de asonancias y analogías de gestos, formas o temas, opone de manera muy soviética la pobreza y la riqueza, el ocio y el trabajo, concluyendo con primeros planos regocijados de trabajadores en una fundición que remiten a la nada al carnaval y a sus máscaras.

4. Al leer los textos sobre la guerra de España que por entonces escribe George Orwell –todos ellos aplicados a denunciar la "coalición liberal-comunista" del gobierno republicano, "que le teme mucho más a la revolución que a los fascistas" y "se limita a hacer ingresar al fascismo por la puerta de atrás"–, se aprecia la irresponsabilidad de los "revolucionarios" puros y duros, adversarios de la "alianza contranatural" del Frente Popular (véanse sus cartas de 1937 en *Essais, articles, lettres*, París, Ivrea, 1995, vol. 1, págs. 341-342 y pág. 360).

mente, a la vanguardia a un conjunto de procedimientos, incluso de "excentricidades", destinados a envejecer.[5]

Por una "nueva vanguardia"

Después de la guerra, la problemática de "la vanguardia" se reactiva en dos direcciones que es preciso distinguir.

Por una parte, el movimiento artístico revolucionario CoBrA (1948-1951) establece el puente con el período más virulento de la vanguardia, tanto formal como documental. El enfoque de CoBrA pasa por el cuestionamiento de todos los medios: pintura, poesía, cine, etc. En el seno del campo cinematográfico, esa corriente, que más adelante tendrá importantes prolongaciones en el situacionismo, se mantendrá más que marginal. Sobre ello volveremos más adelante, cuando hablemos del letrismo y del situacionismo.

Por otra parte, la cuestión de la vanguardia vuelve a plantearse, pero dentro del cine, aunque se trate de renovación, no de transformación o abolición.

La cesura del conflicto modificó el paisaje cinematográfico (aunque más no fuera por la falta de circulación de los filmes entre los beligerantes); tanto en Estados Unidos como en Italia había dado comienzo una renovación que aparece con intensidad, dado que recomienzan los intercambios y los festivales vuelven a realizarse. En muchos casos el cine se había visto comprometido durante la guerra –y a menudo antes, con regímenes ya entonces condenados– y no se lo podía dejar en tal estado. La cuestión de la vanguardia en el sentido de *precursora* vuelve, pues: en ese sentido, en el Congreso Internacional de Cine de Bâle, en 1945, Luciano Emmer pronuncia un discurso titulado "Por una nueva vanguardia", en el que trata de sacar al cine de su embotamiento, de su enfermedad, de su caos, recuperando su "novedad" y sus "posibilidades de expresión". Pero en el "campo restringido" del filme sobre el arte, en el subconjunto del cine documental, es donde se enuncian sus propuestas.[6]

5. En 1952, Cocteau hablará de los "atributos excéntricos de lo que se denomina vanguardia" (*op. cit.*).

6. En *Cinéma d'aujourd'hui. Congrès International du cinéma à Bâle*, Cahiers de Traits 10, Ginebra, Trois Collines, 1945, págs. 127-132. El filme sobre el arte había nacido, no sin reticencias, en la corriente de la década del treinta con Auguste Baron (pionero del cine francés, en particular en el campo del cine sonoro), cuando logró autorización para introducir una cámara y una plataforma rodante para *travelling* en el Salon Carré del Louvre, para filmar *Las bodas de Caná*, de Veronese. Después lo siguió Paul Heilgronner, en Florencia, en la Capilla de los Medicis (Roberto Paoletta, "Arti plastiche e documentario d'arte", en coll., *Le Belle Arti e i filme Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, Roma, Bianco e Nero editore, 1950, pág. 45). Pero con los filmes de Luciano Emmer (*Piero della Francesca*), Henri Storck (*Paul Delvaux*, *Rubens*), Alain Resnais (*Van Gogh*, *Guernica*), Pierre Kast (*Goya*) (*Goya. Los desastres de la guerra*), etc., el filme sobre el arte adquiere una dimensión "experimental" que permite al mismo tiempo una nueva "lectura" de las obras de arte, comparable con la empresa del "museo imaginario" de Malraux, y otra relación con el objeto cuadro (el último filme radical al respecto es *Une visite au Louvre*, de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2004). En 1948, el Congreso del Filme de Arte de París, luego los Congresos del Filme experimental de Copenhague, de Bruselas, etc., testimonian la importancia de ese "género" que permite la articulación arte-cine.

Pese a que la reivindicación de hacer pasar la cámara del ojo al bolígrafo [*stylo*] no deja de tener relación con el llamado de Emmer, la ambición de Alexandre Astruc es de una envergadura totalmente diferente: el cine, con la "*caméra stylo*" (la cámara lapicera), se convierte en el equivalente, en cuanto a complejidad y profundidad, de la novela, al aplicarse al campo de la "abstracción". A ese efecto, el mismo Astruc preconiza el advenimiento de una "nueva vanguardia".[7]

Tanto Emmer como Astruc retoman, pues, una expresión que ya había utilizado Epstein en 1924. Ahora bien, el azar llevará a la confrontación entre la antigua y la nueva vanguardia en la Muestra de Venecia de 1947, donde Hans Richter presenta *Dreams that Money Can Buy* (1946) (*Sueños que el dinero puede comprar*), filme que había realizado con Duchamp, Man Ray, Léger, Ernst, Tzara... Esta presentación, que *La revue du cinéma* había anticipado al publicar un texto de Richter, "Ver lo maravilloso", y un artículo de Herman G. Weinberg, "Pagad dos centavos de sueño", al año siguiente dará lugar a una reacción virulenta de Henri Langlois, "La vanguardia de ayer y la de hoy", y una réplica no menos encendida de Weinberg, "El culto de la banalidad en la crítica cinematográfica".[8]

7. A. Astruc: "Naissance d'une nouvelle avant-garde. La caméra stylo", en *L'Écran français*, 30 de marzo de 1948, pág. 4.

8. Esos artículos aparecieron, respectivamente, en el nº 7 (verano de 1947),

Más allá de la apreciación del filme de Richter, ¿dónde arraiga la controversia? En la idea, que surgió muy tempranamente en la década del veinte y que Jean-George Auriol había expresado en el Congreso de La Sarraz de 1929, según la cual la postura "vanguardia" es ridícula o pretenciosa, pues la vanguardia pasa de moda y se convierte en algo "de retaguardia". El editorial de *La Revue du cinéma* –que precede a los textos vinculados a *Sueños que el dinero puede comprar* y que está "montado" con un texto de Cocteau donde elogia *Le Diable au corps* (1946) (*El diablo y la dama*), de Autant-Lara– remite las innovaciones de la vanguardia a los efectos especiales del cine de Hollywood y preconiza, a su vez, el desarrollo de una "vanguardia nueva": "Para avanzar con respecto al grueso del ejército de fabricantes de filmes de consumo corriente, es necesario emprender algo diferente a lo que lograron en su tiempo los expresionistas germanos o Louis Delluc, [etc.]". Y, antes de concluir, cita los ejemplos de Cocteau, de Autant-Lara (ambos pertenecientes a la "primera vanguardia"), David Lean, Wyler:

> Bien, la vanguardia ha pasado. La palabra está para ser clasificada. VANGUARDIA es el cartel para fijar en un armario de cinemateca. Dado que "vanguardia" significa "retaguardia", es preciso buscar otro término, pero sobre todo es necesario que ese término designe algo, una cierta empresa, por lo menos un cierto espíritu de empresa.

La crítica de Henri Langlois se sitúa en la misma argumentación y estigmatiza el "regreso" a la vanguardia "histórica" producido bajo la conducción de Richter. Para él, ese filme es un pastiche, repetitivo, que tartamudea. Prefiere a Maya Deren quien por entonces hace sus comienzos en el cine y a la que un jurado, en Cannes, ha destacado.[9]

n° 11 (marzo de 1948) y n° 17 (septiembre de 1948). Weinberg, crítico, director de sala, había realizado dos filmes experimentales en la década del veinte (*City Symphony* y *Autumn Fire*).

9. Weinberg, muy poco perspicaz para el caso, negará cualquier interés en Maya Deren en su respuesta a Langlois (la *Revue du Cinéma*, n° 17, septiembre de 1948, pág. 58), calificando su cine como "de aficionado", lo que aclara contradictoriamente la tesis de Jan-Christopher Horak de la pertenencia a "la primera vanguardia norteamericana" –de la que Weinberg formaba parte– del conjunto del "cine de aficionados" (*Lovers of Cinema: The First American Filme avant-garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995), así

Poco después, Bazin sobrepasará esta posición al decir que "el vocablo 'vanguardia'" está vinculado históricamente a un momento bien caracterizado del cine, en el transcurso del período 1925-1928, y proclamará que si la vanguardia "son los filmes que están adelantados con respecto al cine", se la debe buscar por el lado de Stroheim, de Renoir, de Bresson.[10]

Sadoul contra Bazin

Toda una corriente crítica retomará y ampliará esta argumentación baziniana, que es sintetizada por Jacques Doniol-Valcroze en un volumen colectivo de 1953. Después de distinguir, por una parte, en el período 1920-1930 el sentido de la palabra vanguardia de concepto "no situado en el tiempo" y, por otra parte, vanguardia *externa* (teatro filmado, filme sobre el arte, filmes documentales) y vanguardia *interna* (los filmes estándar, comerciales, novelescos, que cuentan una historia, donde la vanguardia es "inherente a la estructura interna del filme..."), proclama:

> En los filmes destinados a los circuitos públicos es donde hay que buscar, pues, la vanguardia [...]. En suma, no es hacia la pálida Maya Deren y a los estudiosos hermanos Whitney hacia donde es preciso dirigir la mirada –por otra parte sus mayores, un Ruttmann, una Germaine Dulac eran mucho menos la vanguardia de lo que lo eran, antes que ellos, un Griffith y un Ince o, en su época, un Eisenstein y un Stroheim–, sino hacia Welles o Huston. En forma paralela, en Francia [...] la vanguardia no es algunos ensayos símil surrealistas [...] sino *Le Journal d'un curé de campagne* (1951) (*Diario de un cura rural*).[11]

como la afirmación de Robert Haller según la cual Weinberg "anticipa ciertos procedimientos iconográficos –o les sirve como modelo– puestos en práctica por Maya Deren en *Meshes of the Afternoon*" (*ibid.*). Michel Mayoux, por su parte, en *Cahiers du cinéma*, n° 10 (marzo de 1952) sólo ve en Maya Deren a uno de esos "autores de filmes que se quedaron en la estética surrealista" (pág. 20), como Doniol-Valcroze (véase más adelante).

10. André Bazin: "L' Avant-garde nouvelle", en *Cahiers du cinéma*, n° 10, marzo de 1952, págs. 16-17.

11. J. Doniol-Valcroze: "De l'avant-garde", en H. Agel, J.-P. Barrot, A.

Esta posición, que corta la postura de vanguardia de toda vinculación con lo social y lo político, incluido en el campo cinematográfico (puesto que se ha convertido en un rasgo estructural del texto), y sólo quiere conservar la parte de "innovación" que aportaría un filme o un cineasta, desemboca en un Agel en aproximaciones ("...*La Pointe courte*, filme de vanguardia") y absurdos: "He aquí una vanguardia mucho más accesible, la que representa Albert Lamorisse con *Le ballon rouge... (El globo rojo)*".[12]

1948 es la matriz de esa discrepancia que culmina en el enfrentamiento Sadoul-Bazin, debate fecundo en reflexiones y renovados posicionamientos sobre la cuestión. A propósito del filme de Welles, *The Lady from Shangai* (1948) (*La dama de Shangai*), Claude Mauriac, en *Le Figaro littéraire*, Roger Boussinot, en *Action*, dos semanarios culturales y políticos situados en las antípodas entre sí, y finalmente Alexandre Astruc, en *La Table ronde*, se entregan a un enfrentamiento término a término. Para Mauriac, Welles hace "cine puro". "A pesar del molde estándar de la intriga" –escribe– Welles innova, encadena los planos" "con desprecio de las más sagradas leyes del oficio", enfrenta las reglas clásicas. Welles es el Manet del cine, hace del filme un "arte específico".[13]

Por su parte, Boussinot objeta:

> En 1947 el cine es otra cosa que un álbum de fotografías bien pegadas o un ejercicio de prestidigitación. La vanguardia del cine ya no reside en la manera en que un filme es realizado, sino en la manera en que es pensado. *Entr'acte* (*Entreacto*) ya no es un filme de vanguardia. Por otra parte, tampoco lo es *Un perro andaluz* [...] En tanto autor de proyectos grandiosos, Orson Welles no es un autor de vanguardia. Pero un filme de Orson Welles, en tanto pintura de los perjuicios de una concepción capitalista del mundo, es un filme de vanguardia. No es casual que Welles sea considerado peligroso por el Comité de Actividades Anticapitalistas [*sic*].

Bazin, D. Marion, J. Queval y J.-L. Tallenay: *Sept ans de cinéma français*, París, Cerf, 1953, págs. 7-25.

12. H. Agel: *Miroir de l'insolite dans le cinéma français*, París, Cerf, 1958, págs. 75-79.

13. Claude Mauriac: "La dame de Shanghai", en *Le Figaro littéraire*, nº 89, 3 de enero de 1948, pág. 6.

Alexandre Astruc supera el antagonismo de sus colegas:

> A propósito de Orson Welles, es imposible hablar de vanguardia. Sus juegos no son los de ese no conformismo fácil y revolucionario que se saluda hoy con respeto a lo que hemos convenido en llamar una crónica de cine. Van acompañados por un peso agresivo y un orgullo tranquilo (que no es la insolencia, que es lo contrario de la insolencia), donde veo la prueba de altura espiritual. Ahora bien, ¿quién ha oído alguna vez hablar de altura a propósito de vanguardia?
>
> El filme "es una obra formal pura, un ejercicio de estilo donde un autor se *desolidariza* con su tema sin introducir en él la parodia, es decir, minándolo en la expresión, sino, por el contrario, llevando los efectos hasta el punto en que adquieran de nuevo un poder perdido (redescubrimiento de la retórica, como en *Les Fleurs de Tarbes*, de Paulhan)".[14]

La posición de Astruc es combatida y las expresiones de Boussinot serán retomadas dos años después por Georges Sadoul (que quizá las haya inspirado) cuando habla, a propósito de *Point du tour* (1949), de Louis Daquin, de "una nueva vanguardia", comparándolo con *Ladri di biciclette* (1948) (*Ladrones de bicicletas*), de De Sica, y del cine de Renoir:

> la vanguardia no es la fabricación de ingeniosos bordados sobre temas ya tratados, la cómoda repetición de fórmulas prestadas, sino un puesto donde se corre el riesgo de "romperse la cara", ya sea porque el público no entienda que se rompa con el opio de sus costumbres o porque la novedad de los problemas abordados impide encontrar una solución satisfactoria.[15]

14. A. Astruc: "Notes sur Orson Welles", en *La Table ronde*, nº 2, febrero de 1948 (incluido en *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, París, L'Archipel, 1992, págs. 319-324. Recordemos que en *Les Fleurs de Tarbes* (1941), Paulhan preconiza una literatura que esté centrada en la retórica, en la expresión, a los efectos de evitar la "transparencia de los textos" que transforma al escritor en un simple "aparato registrador". Se advertirá en esta última expresión una lanza rota con uno de los rasgos definitorios de la antiinspiración surrealista (véase *supra*).

15. "Une nouvelle avant-garde *Le Point du jour*", en *Les Lettres françaises*, nº 260, 12 de mayo de 1949. Antes, Daquin había atacado especialmente a Astruc.

De esta manera, todos concuerdan en rechazar la "vieja vanguardia": reducida a juegos formales, se encuentra decididamente pasada de moda. Sin embargo, la "nueva vanguardia" que preconizan Astruc y luego Bazin también procede de opciones técnicas (plano-secuencia, profundidad de campo...) y parece encontrarse frente a los mismos adversarios que la antigua: una élite intelectual que se niega a reconocer un arte y un lenguaje en el cine.

Como se ha visto, el "manifiesto" de Astruc sobre la "cámara *stylo* [lapicera]" se subtitula, en efecto, "Por una nueva vanguardia" y la declaración de obsolescencia de la vanguardia de la década del veinte en *La Revue du cinéma* de 1947 se titula "A propósito de una nueva vanguardia".

Esos intercambios polémicos llegan a su punto culminante en marzo de 1949, cuando *L'Écran français* anuncia mediante un afiche el siguiente acontecimiento:

> TODOS LOS AMIGOS DE L'ÉCRAN
> **vendrán el jueves 10 de marzo a las 20.45**
> AL GRAN DEBATE SOBRE
> LA VANGUARDIA EN EL CINE
> **Organizado por**
> *L'ÉCRAN FRANÇAIS*
> **Entre Georges SADOUL y André BAZIN**
> **En la Maison de la Pensée française**
> **2, rue de l'Élysée, Paris (8e)**
> **Se prevén numerosas intervenciones**
> **Costo de la participación: 30 francos.**
>
> **Al ser estrictamente limitado el número de localidades,**
> **es prudente reservarlas**
> **presentándose o escribiendo**
> **(con un timbre postal para la respuesta) a**
> **la administración de**
> *L'ÉCRAN FRANÇAIS*
> **18, rue du Croissant, Paris (2e)**

Ese debate es anunciado, en encarte, en una página titulada "Observaciones desplazadas...", firmada por Louis Daquin. Es un ataque virulento a la "joven crítica cinematográfica", representada por Astruc y

animada por el cineclub "Objectif 49" (o sea, en torno de Bazin, Rohmer/Schérer, Doniol-Valcroze, etc.).

> No les reprocho que se hayan lanzado al descubrimiento de lo nuevo –escribe Daquin– a la búsqueda de una vanguardia en reacción contra el conformismo y una innegable esterilización, sino que no hayan analizado el problema, que hayan cedido, a sabiendas o inconscientemente, a las influencias que los rodean, que hayan obedecido sin disgusto ciertas consignas que, por otra parte, no datan de hoy, que se unan a Isidore Isou y su letrismo o a un Breton sofocado por reanimar el difunto surrealismo.
>
> ¿Qué descubren o, más bien, qué creen haber descubierto? ¿Qué reclaman? Una revolución formal, la posibilidad de cuestionar todos los problemas estéticos y el lanzamiento de fórmulas tales como "El cine, arte abstracto" *dixit* Astruc, quien, después de darse a conocer hace dos años por escupir a Chaplin, hoy viene a declarar que "abstraer es humanizar".
>
> Nadie negará que una obra de arte debe ser, por esencia, la expresión de una cierta visión del mundo, pero para ellos, de ahora en más todo el arte cinematográfico sólo existe en función de los núcleos del objetivo, de la apertura del diafragma, del ángulo de inclinación de la cámara y de la superficie escenográfica que permite sin duda la integración de "esta nueva dimensión: la abstracción [...]".
>
> Recientemente, Sadoul me hacía notar que esta tendencia "estética" que coloca la forma antes que el fondo ya se había manifestado en el cine. Hubo una época de proezas estéticas que se convirtieron en una verdadera moda: imagen desenfocada, deformación de imágenes, montaje rápido y gratuito, acrobacias de la cámara, etc.[16]

El informe sobre el debate Sadoul-Bazin es publicado sin particular relieve en el número siguiente de *L'Écran française* con la firma de François Timmory, pero el título indica de entrada un desplazamiento del tema; "el debate Sadoul-Bazin-más-el-público sobre 'la vanguardia en el cine' se ha convertido en 'la batalla entre la forma y el fondo'". Según el periodista, el intercambio abordó inicialmente la historia y el compromiso crítico de hoy. Bazin "procura descubrir en el comportamiento de una cámara frente a frente con los actores el futuro del arte al que se dedica". Sadoul define lo que ha sido en la historia del cine la vanguardia, su papel en la evolución de ese arte. Pero rápidamente

16. Louis Daquin: "Remarques déplacées...", en *L'Écran français*, nº 193, 8 de marzo de 1949, págs. 3, 10.

se vuelven a encontrar los mismos valores que sustentan los dos enfoques que relegan la así llamada vanguardia a una expresión formal, lo que permite el enunciado algo lamentable: "Durante mucho tiempo el problema de la vanguardia fue el de la forma; se trataba de saber cómo decir las cosas. Hoy el problema de la forma se encuentra más o menos solucionado. Se trata de saber qué necesita ser dicho: 'La vanguardia ya no se encuentra en la forma: está en el fondo'".[17]

Sin embargo, la cuestión formal no deja de seguir produciendo debate. Maurice Schérer, en "el cine, arte del espacio", remite las obras de "cine puro –los filmes llamados de vanguardia", generalmente acreedores de una dimensión plástica– a "concepciones más literarias o pictóricas que verdaderamente cinematográficas: no es por su grado de abstracción que se podrá determinar el grado de pureza de un filme, sino por la *especificidad* de los medios que emplea".[18] ¿No hay allí una toma de distancia con relación a la reivindicación de Astruc de una cámara *stylo* y de un cine que llegue a la *abstracción*?

Más adelante, en un texto titulado "Por un cine sonoro" (título en el que se reconoce una de las formas de enunciación de la reivindicación, del manifiesto), deplora que no haya existido hasta entonces "un verdadero estilo del cine sonoro" y proclama que "hay que constituir tal estilo y que, pese a todas las dificultades materiales, se deben emplear las investigaciones de una vanguardia digna de ese nombre".[19]

El filme "maldito"

Una manifestación creada por el cineclub Objectif 49 vuelve a ofrecer una ampliación en el sentido de la institucionalización de sus tesis –además de la prensa, donde se publican las críticas del grupo, y del cineclub, donde expresa sus puntos de vista–; es el festival del "filme

17. *L'Écran français*, nº 194, 15 de marzo de 1949, págs. 2 y 13. En el debate intervienen, además de los conferencistas, Jean Mitry, Alexandre Astruc, Roger Leenhardt y Louis Daquin.

18. M. Schérer: "Le cinéma art de l'espace", en *La Revue du cinéma*, nº 14, junio de 1948, pág. 3.

19. M. Schérer: "Pour un cinéma parlant", en *Les Temps Modernes*, nº 36, septiembre de 1948, págs. 565-569.

maldito" que pretende oponerse a Cannes al instalar en Biarritz un "contrafestival" y al procurar salir del modelo de la vanguardia. La expresión "filme maldito" de alguna manera viene a fijar la controversia acerca de la vanguardia y a proponer una alternativa que prepara el pasaje a la "renovación" *en medio* del sistema comercial.

Maurice Schérer, que da cuenta en *Les Temps Modernes* de la manifestación (de la que es uno de los organizadores), distingue tres series de filmes: los que prolongan la tradición del cine de vanguardia; los filmes desconocidos en Francia por razones diversas; los filmes clásicos, pero mal recibidos, que demandan una rehabilitación:

> Hay pocas cosas para decir acerca del primer grupo. Nunca estuvo en los designios de "Objectif 49" resucitar a la vieja vanguardia y apoyar a los que permanecen fieles a su espíritu. Incluso me he preguntado si alguna de las películas abstractas que modestamente se adjudican el título de filmes experimentales alguna vez llegó a hacer progresar una sola pulgada el arte del cine. Pues, ¿qué nos ofrecen que no estuviera ya desde mucho tiempo antes en Méliès o en Griffith? Para nosotros, pues, la causa es clara: que se vea, si se quiere, en la presentación de algunos Lee, Whitney o McLaren una última cortesía hecha a nuestros adversarios, cortesía no exenta de humor, pues el favor se vuelca hacia los pequeños filmes publicitarios de McLaren de cuño canadiense. De esta manera, el surrealismo muere en los afiches del subterráneo. Ante eso, prefiero la ingenuidad auténtica de Cohl, de Méliès y las dos lunas de la Crème Éclipse. La paradoja del arte moderno es que, al ser artificialmente retemplado en las fuentes vivas del arte popular o primitivo, no puede huir del hermetismo sino degradándose. Pero la propia juventud del cine lo preserva de la esclerosis que amenaza las otras artes. Que siga su propio camino sin preocuparse por sus ambiciones o sus renunciamientos. Si tiene con respecto a ellas varios siglos de retraso, que vea en ello no su inferioridad, sino su fuerza.[20]

Al evocar filmes de la tercera categoría, Schérer habla de Vigo "cuyo barniz 'vanguardista' de ninguna manera atacó profundamente sus frescos colores. Pues esa búsqueda exacerbada de lo insólito que se puede seguir de un extremo al otro de la obra de Vigo no es únicamente hija del surrealismo, cuyos tópicos se dieron cita en la cabina del segundo de *L'Atalante*".

20. Maurice Schérer: "Le festival du filme maudit", en *Les Temps Modernes*, nº 48, octubre de 1949, págs. 760-765.

Luego amplía sus observaciones a los "debates en los que un público joven y entusiasta no prestó su colaboración":

> Por supuesto, la cuestión "de la vanguardia" suscitó como siempre las pasiones. Por cierto que la unanimidad está lejos de alcanzarse sobre ese punto litigioso, pero observo en la generación más joven, a pesar del respeto que siente aún por los grandes movimientos poéticos del período entre ambas guerras, una inquietud menos decidida de proclamar su ruptura con la tradición clásica o "burguesa". La voluntad de liberación que marcó las empresas de nuestros mayores ha conseguido tan bien sus fines que ahora le quita al espíritu de rebelión toda la materia en la que se pueda ejercer. Puesto que se ha convenido en jurar solamente por la Historia, digamos que en un determinado momento de la evolución de las artes, los valores de conservación acaso merezcan imponerse sobre los de revolución y progreso.
>
> Sea como fuere, en el momento en que las otras artes (pintura, música o poesía) parecen muy cerca de comprometerse, aunque sea provisoriamente, en un atolladero, el cine nos seduce por su aspecto juvenil y la sencillez de su leguaje. Nos corresponde a nosotros enriquecerlo sin querer conservarle a toda costa esta ingenuidad que antes constituyó su encanto, ni tampoco con un exceso contrario, oscurecerlo con refinamientos que no tienen cura. Un arte sin público es ya un arte medio muerto.

¿Dónde está el surrealismo en el cine? Si es en el baturrillo del pañol del Père Jules, por supuesto que el cine que estuviera vinculado a él sólo pondría de manifiesto los adornos de un "estilo", un manierismo decorativo. Pues bien, en 1949 se encuentra incluso en Jean Rouch la perpetuación de una corriente cuyos comienzos habían tenido lugar en la década del veinte, en el surrealismo, y que se profundizó aún más en su disidencia con *Documents*, al reivindicar el documento en bruto, en contra de cualquier elemento artístico. Rouch, vinculado a los movimientos surrealistas que nacen y se desarrollan durante la guerra (fuera de la tutela de Breton y Péret, que están exiliados),[21] viajero

21. Sobre esa corriente surrealista que comienza con *Reverbères* (1938-1939), a la que pertenece Rouch, luego se convierte en *La Main à Plume*, con la dirección de Noël Arnaud y Jean-François Chabrun, y *Le Surréalisme Encore et Toujours* (1943), vinculada a la Resistencia y los surrealistas belgas (posteriormente incluidos en CoBrA), véase Michel Fauré: *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, París, La Table ronde, 1982 (reed. París, La petite vermillon, 2003).

tras las huellas de Griaule a la búsqueda de los Dogon de Sudán (hoy Mali), cineasta aficionado, etnógrafo por convicción, muestra, a partir de ese festival del filme maldito de 1949, algunos de sus documentos (entre ellos *La circoncision*).[22] Más adelante, reivindicará la inspiración surrealista a través de las categorías del encuentro, del azar objetivo, incluso del automatismo, al que vinculará a la enajenación y la teoría de la cámara participativa.

En su reseña del festival, Schérer lo menciona al pasar señalando los "excelentes filmes de Jean Rouch sobre el África negra", excepcionales en el uso de la película de 16 milímetros y del cine no profesional –en el que no cree–, en razón de "la gracia de un tema excepcional". Pero ni ese filme ni ese enfoque definen la categoría reivindicada de "filme maldito", cuya teoría le debe mucho manifiestamente a Jean Cocteau, quien quince años después de *Le Sang d'un poète* (1930-1932) (*La sangre de un poeta*), se reconecta con el cine filmando o colaborando, uno tras otro, con varios filmes: *La Belle et la Bête* (1946) (*La bella y la bestia*), *Orphée* (1949) (*Orfeo*), *Les Parents terribles* (1948) (*Los padres terribles*), después de actividades como guionista durante la Ocupación. En el comentario de *Orfeo* se encuentran estas manifestaciones donde la vanguardia desempeña un papel de contraste, e incluso peor:

> Orfeo no es el gran sacerdote que fue. Orfeo es un poeta célebre, cuya celebridad irrita lo que se ha convenido en llamar la vanguardia. La vanguardia desempeñará, pues, en el filme el papel del partido de las bacantes de la leyenda. Las bacantes no serán un club de mujeres, de las que Eurídice era la criada antes de que Orfeo la desposara.[23]

22. En Biarritz, *La Circoncision* es exhibida inmediatamente después de un filme mexicano (con música de Eisler), *The Forgotten Village*, que contrasta por más de una razón con aquél: estética del encuadre dominada, diestra iluminación, propósito progresista de erradicación de las costumbres locales en beneficio de la medicina moderna, etc.

23. J. Cocteau: *Orphée, Filme*, París, La Parade/André Bonne, 1950. Véase asimismo en sus entrevistas con Georges-Michel Bovay: "Vanguardia es una expresión peligrosa. La juventud que cree que la vanguardia lleva un escudo ya no la reconoce. Por ejemplo, hice algo más audaz al llevar al cine *Les Parents terribles* que si hubiera vuelto a hacer otra *Sang d'un poète*" (*Cinéma un œil ouvert sur le monde*, *op. cit.*, pág. 105).

El artificio preconizado por Cocteau –que Schérer distingue del esteticismo, denunciado en Visconti, o de la "geometría" eisensteiniana– ahora le da la espalda al documento. Así, al considerar el ejemplo de *Quatorze Juillet (*1932) (*Catorce de julio*), de René Clair, Schérer escribe: "Cuanto menos se dé valor a lo pintoresco exterior, mayor rigor exigirá la construcción del espacio del plano", "nada reemplaza el estudio con su iluminación homogénea y sus tabiques móviles".[24]

Historización de la vanguardia histórica: Sadoul contra Langlois

En el mismo año, 1948, Georges Sadoul escribe para *Ciné-Club* un panorama histórico de la vanguardia de preguerra en una vasta síntesis, que resulta uno de sus escritos más lúcidos, tanto en los fundamentos fácticos, las vinculaciones con las otras artes o en el lugar en la sociedad, como en la articulación que propone de las tendencias y las corrientes. La confrontación de las corrientes de la preguerra francesa se realiza con la vanguardia soviética, que funciona aquí como un criterio. En verdad, el propio Sadoul no retomará con la misma claridad esa exposición en su *Histoire générale du cinéma*.

Hace comenzar esa vanguardia en 1924, "con diez o veinte años de retraso en relación con la pintura o la poesía", y la distingue de la corriente animada por Delluc y sus amigos, que "se interesaron poco en el dadaísmo o en el cubismo, en los que a continuación se inspiró la vanguardia, sino [que] prepararon el camino reclutando a un público que colocó el cine en el mismo rango que las otras artes".

> La vanguardia limitó bien su público a la *élite intelectual* y esto la diferencia de los *laboratorios experimentales*, procedentes de posiciones literarias y estéticas análogas, pero cuya ambición, desde su fundación, había sido llegar a la gran masa de espectadores.
>
> Para eso Eisenstein o Pudovkin tuvieron la preocupación de aclarar su lenguaje. La vanguardia, por el contrario, lo oscureció mediante la proliferación de sus búsquedas formales. De esta manera, parecía ingresar a un atolladero.
>
> El *dadaísmo* estuvo en el origen de los primeros filmes de vanguardia. [Los filmes alemanes de Eggeling, Richter, Ruttmann, o los franceses, de Man Ray, Léger, Picabia-Clair.]
>
> Después del arte abstracto y el dadaísmo, el cine se apoderaría de una nueva forma de la vanguardia literaria y artística: el surrealismo. El primer filme que lo reivindicó fue *La Coquille et le Clergyman* (1926) [...].*Un perro andaluz*, que siguió a ese primer ensayo, fue, con *Entr'acte* (*Entreacto*), la obra maestra de la vanguardia [...]. No es preciso buscar esas calidades en *La sangre de un poeta*, donde Jean Cocteau experimentó en su plástica ciertas influencias del cine o de la poesía surrealista [...].
>
> *L'Âge d'or* (*La edad de oro*) acentuó la reacción de *Un perro andaluz* contra la técnica brillante y gratuita de los comienzos de la vanguardia. Fragmentos tomados de los noticieros de actualidad y de un documental sobre los escorpiones se insertan sin fricción junto con imágenes de estilo neutro y casi banal. [...]
>
> Buñuel había encontrado una salida a la rebelión y a la desesperación anárquica cuando abandonó, luego de los artificios formales, las metáforas surrealistas en su documental social: *Terre sans pain* (1932) (*Las Hurdes. Tierra sin pan*) [...].
>
> Esta evolución y esas diferenciaciones fueron los rasgos de toda la vanguardia y de la juventud intelectual. La corriente que la llevó al cine, hacia el documental, no había esperado *Las Hurdes* para manifestarse. Desde el origen de la vanguardia, la corriente del "documentalismo" había aparecido junto con la abstracción alemana, con el "cine puro" o con el surrealismo francés. Esta tendencia pronto suplantó a todas las demás. [...]
>
> *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, a menudo es considerado la primera manifestación de la corriente documental en la vanguardia. [Kirsanoff, con *Ménilmontant*, preferible a *Brumes d'automne*, "más cercana a la vanguardia", René Clair, *La Tour* (1928), Grémillon, *Tour au large* (1927), Deslaw, *La Nuit électrique* (1930), Joris Ivens, *Le Pont d'acier* (1928), *Regen* (1929) (*Lluvia*).]
>
> La revelación soviética precipitó, para la vanguardia, la evolución documental y dio carta de ciudadanía al hombre junto con los objetos. [Dos obras características de la vanguardia que concluía: *La Zone*, de Lacombe, *À propos de Nice*, de Vigo.]
>
> En Alemania, la influencia de Vertov fue determinante sobre la vanguardia. Hans Richter [...] retomó en suma el método del "Cine-ojo" en *Rennsymphonie* (1928) [...] Al proclamar desde 1926, "queremos un filme político", Richter adaptó la vanguardia a temas sociales [...].
>
> El "Laboratorio experimental" de la vanguardia, que en sus comienzos parecía abierto por estetas que trabajaran para esnobs, se encontró dando

24. Incluso si René Clair no fuera "un cineasta maldito, él, que más que cualquier otro supo, sin abdicar de ninguna de sus pretensiones, satisfacer a los más diferentes públicos". El interesado responderá a su manera, hablando de Tristan Corbière como de un "poeta maldito y sin embargo incomprendido".

resultados más fecundos que las realizaciones de Delluc y sus amigos. En Francia, esas búsquedas habían formado a los hombres del futuro: René Clair, Carné, Grémillon, Renoir y Jean Vigo.[25]

La posición de Sadoul no aprehende a la "vieja vanguardia" según el modelo al que se la reduce en el discurso de los nuevos críticos y de quienes reivindican una "nueva vanguardia". Por el contrario, el rechazo del manierismo formal, de los juegos decorativos y la reivindicación de una dimensión documental lleva a Sadoul a hacer de la vanguardia el zócalo del cine de las décadas del treinta y del cuarenta.

El prejuicio despreciativo con respecto a "la vanguardia histórica" sin embargo se instalará perdurablemente (hasta nuestros días), en particular a los efectos de poder oponerle la "nueva" vanguardia (cuya denominación no perdura), basada en una inversión de valores técnicos y estilísticos: falta de montaje, de palabra, exclusión de la dimensión plástica, etc.

Pero ese prejuicio también se apoya sobre la base de una revisión de la propia historia, revisión cuyo esquema lo proporciona Henri Langlois cuando, en 1952, publica –con seudónimo– un texto sobre la Vanguardia francesa en *L'Âge du cinéma*[26] que no acredita la versión de Sadoul sino que, por el contrario, la critica (sin nombrarla). Langlois instala el cine de los jóvenes autores como la "primera vanguardia" y ve su origen en Abel Gance y en *La Folie du Docteur Tube* en razón de los efectos "subjetivos" de ese filme.[27] Desde entonces, la vanguardia fue asociada con un "cine subjetivo" que rompe o contrasta con el cine norteamericano, totalmente exterior, con acción y objetos. Este razonamiento lleva a Langlois a bautizar a ese cine como "impresionista" para distinguirlo del "expresionismo" alemán.[28]

> Los filmes fueron los que hicieron una vanguardia; ésta no nació de una inseminación artificial, sino del propio cine, de su fuerza y del contenido de sus filmes.

> De esa manera, las salas de barrio fueron la primera escuela, la gran prensa, el primer laboratorio, el optimismo y el entusiasmo del público, el motor de la naciente vanguardia.

> Más que Louis Delluc, más que Germaine Dulac, Abel Gance es el verdadero padre de la vanguardia francesa; ésta habría existido sin ellos, pero nunca sin él.

> En la historia de la vanguardia, *La Folie du Docteur Tube* tiene el significado de demostrarnos que la primera característica de la vanguardia europea fue la búsqueda de un cine subjetivo, en el que nunca se había pensado antes y así explicarnos por qué en 1923 la escuela francesa y la alemana se juntaron en *Le Montreur d'ombres* y luego en *Der Letzte Man* (*La última carcajada*). Lo mismo con *Rose France* (1919). [...] Su único significado es fijar la hora y el día de salida a la palestra de una cierta poesía. Es la primera carta de presentación de la poesía de capilla...

25. G. Sadoul: "De Dada au surréalisme", en *Ciné-Club*, nº 1, 2º año, octubre de 1948, págs. 3-4.

26. *L'Âge du cinéma*, nº 6, verano de 1952, firmado D-C. D (sic: fallecido), incluido en *Cahiers du cinéma*, nº 202, junio-julio de 1968, págs. 8-18.

27. En la primera parte de la presente obra hemos visto que Sadoul, en su *Histoire générale du cinéma*, tomo III, 2 (el cine se convierte en un arte 1909-1920), publicada en el segundo trimestre de 1952, descartaba por completo esa hipótesis ("*La Folie du Docteur Tube* surge mucho más de la preguerra que de la vanguardia. Sólo tiene valor en razón de la personalidad de su autor. Como permaneció inédito, no pudo ejercer influencia en la nueva escuela francesa", pág. 320). En 1908, Étienne Arnaud ya había recurrido a la anamorfosis en *Le Korrigan*, un filme Gaumont de 160 m. Un agricultor bretón ingiere una píldora proporcionada por un alquimista y es súbitamente transportado a París, donde ve a Notre-Dame y el panorama adelgazarse en torno a él, y también cómo la

Torre Eiffel se hunde. Véase Bernard Bastide: "Étienne Arnaud (1879-1955), une biographie", memoria de DEA, París-III, págs. 32 y 164. Bajo su seudónimo, Langlois tal vez estimara contradecir a Sadoul sin atacarlo de frente.

28. También ahí, Sadoul, en el volumen 5 de su *Histoire générale*... (publicado luego de su muerte), procurará consolidar esta "invención" de Langlois. En 1952 él mismo había escrito que "la nueva escuela que se cristalizó hacia 1920, pronto reivindicaría un 'impresionismo de imágenes'..." (*op. cit.*, pág. 403), pero no le da a esa expresión tanta amplitud. En 1923, en el marco de una conferencia pronunciada en el Salón de Otoño, titulada "Primer ensayo de clasificación de estilos", Moussinac distingue: el realismo, el cine pictórico, el simbolismo, el impresionismo, los ensayos de ritmos cinematográficos, ciencia y cine (informado en "L'Âge héroïque du cinéma", en Georges-Michel Bovay (dir.), *Cinéma. Un œil ouvert sur le monde*, *op. cit.*, pág. 27). Se ve que el impresionismo no engloba en absoluto las nuevas tendencias del filme; es sólo un aspecto de ellas.

Muy rápidamente, la primera vanguardia se instalará en sus descubrimientos, sacrificando el espíritu y la letra; todo se desagregará...

En 1919, Delluc había formulado la idea, a propósito de *Ramuntcho*, donde, según decía, Jacques de Baroncelli "ha dado un gran 'paso adelante'", según la cual "aquí nos acercamos a ese impresionismo animado que será –así lo creo– lo propio del cine francés, el día en que el cine francés merezca plenamente ser llamado francés".[29]

Pues bien, ese impresionismo lleva, por una parte, a la interpretación, llamada "natural", y, por la otra, al "punto de vista pictórico", al "contacto con la naturaleza directamente, a la norteamericana", en oposición al "rembrandtismo",[30] luz compuesta, artificial, incluso "falsa". El objetivo es una especie de inmediatez. El uso de la palabra "impresión" que hará Germaine Dulac (ya sea del lado del espectador, del de los personajes o de la atmósfera del filme) inflexionará, por cierto, el sentido de ese "impresionismo" del lado de la psicología, sin que por ello se llegue a formular una definición doctrinaria.

Se aprecia aquí que Langlois reconstruye la historia de una manera diferente a la de Sadoul y que instaura para la vanguardia una base estética que es al mismo tiempo la causa de su "decadencia". Los trucos de Gance y el "punto de vista subjetivo" al "instalarse" se desnaturalizan. La violenta crítica dirigida a Richter en 1948 desarrollaba la misma argumentación "estilística".

Permanencia de la vanguardia: del lado de CoBrA

Al margen de esas polémicas y proclamas contradictorias, es preciso hacer aquí una especie de aparte para el grupo de artistas surgidos del período de la guerra en Europa, que adopta el nombre de CoBrA al unir a Copenhague, Bruselas y Ámsterdam. Desde el comienzo, cuando su fundación, el 3 de noviembre de 1948, en París, por Asger Jorn (Dinamarca), Christian Dotremont y J. Noiret (Bélgica), Appel, Constant y Corneille (Holanda), CoBrA se reivindica como "movimiento internacional", publica textos que tienen la forma de manifiestos, suscita manifestaciones públicas. Su centro de gravedad está situado más bien en el sector de las artes plásticas y en el de la poesía, pero ese grupo tiene una vocación más vasta, que incluye el cine y la música, y se sitúa en una reactivación crítica del surrealismo, cuyo academicismo deplora. Por otra parte, el componente belga se llama "surrealismo revolucionario". Los CoBrA proclaman su voluntad de vincularse con el movimiento revolucionario y reivindican el marxismo. El movimiento tiene un diario, *CoBrA*, cuyo subtítulo varía según las ediciones (puesto que cada número se dedica sucesivamente a un país): "Boletín para la coordinación de las investigaciones artísticas/vínculo flexible de los grupos experimentales danés (*Host*), belga (surrealista-revolucionario) y holandés (*Reflex*)", "órgano del frente internacional de artistas experimentales de vanguardia" (n° 4), "*internationale zeitschrift für moderne kunst*" (n° 5), "*revue bimestrielle de l'Internationale des artistes expérimentaux*" (n° 6), "*Revue internationale de l'art expérimental*" (n° 7). Ese movimiento lleva, pues, los rasgos distintivos de una vanguardia.

¿Qué lugar ocupa el cine en su lucha? Ante todo, se trata de perpetuar la línea vanguardista del período 1920-1930, continuando, por ejemplo, con la reivindicación y la exhibición de *Le Ballet mécanique* (sobre el que se expresa de nuevo Léger, quien concluye su texto con una apelación "a vosotros, los jóvenes"), pero también interesándose y reuniendo los trabajos experimentales que van desde el cine científico, tal como lo practica Jean Painlevé (que había sido un surrealista de la tendencia de Ivan Goll, en 1924) al filme abstracto (Len Lye, McLaren) o la cinepintura de Henry Valensi o Luigi Veronesi (ex de Abstracción-Creación). La relación con la historia del cine es particularmente interesante puesto que en CoBrA se dedican artículos e ilustraciones a Robertson y al precine, así como al cine de los primeros tiempos y a Chaplin. Jean Raine, que colabora en CoBrA, organiza en Bruselas, con la Cinemateca y la Sociedad Real de Bellas Artes, un festival del filme abstracto y experimental que se desplazará hasta Knokke-le-Zoute y representará un polo mayor del cine experimental hasta la década del setenta.

Este enfoque coexiste con otro que ve en el cine la "prodigiosa arma social y poética":

> Es sabido que, fieles al método marxista-leninista, los surrealistas de HOY se han aplicado muy particularmente al problema del conocimiento,

29. L. Delluc: *Écrits cinématographiques*, II/2, París, Cinémathèque française, 1990, pág. 20.
30. *Ibid.*, II/2, pág. 171.

idéntico al problema del deseo y de la libertad, y esperan utilizar medios cinematográficos no solamente como un método eficaz de descubrimiento de evidencias concretas, sino también como marco experimental hacia la definitiva transformación del mundo.[31]

En dos páginas con forma de manifiesto ("*Cinemasurrealifeste*"), firmado por el "grupo surrealista-revolucionario, sus amigos, sus vecinos", que encuadran dos *collages* de tres imágenes cada uno: el primero representa a Frankenstein, Superman y Truman; el segundo, a Caligari, Dr. Mabuse y Hitler (el famoso libro de Kracauer, *De Caligari à Hitler* es contemporáneo), se proclama

> que la cámara no respete en absoluto la realidad ni la realidad la cámara: compiten y se trata de saber cuál de las dos será más surrealista. [...] Nos corresponde, no sin dudas, arbitrar esta guerra, no enfriarla, sino exactamente agravarla. En efecto, somos de aquellos que no tomamos la realidad por el grisáceo maquillaje que algunas tristes Nathalie Factor han logrado imponerle, de los que no tomamos la cámara por la caja registradora, en las Galerías Lafayette, de la Óptica Canina.[32]

No obstante, la secuencia CoBrA –de la que también se puede señalar la fecundidad del sector holandés, con los "jóvenes iracundos", los poetas y pintores Lucebert y Schierbeek (cuya influencia será decisiva en Johan van der Keuken)– sólo adquiere su sentido en la prolongación que experimenta en el situacionismo, cuando Asger Jorn y algunos otros adhieren a él. Al anteponer la noción de experiencia (*Le Petit CoBrA*, nº 1, 1949), CoBrA abre un espacio que más adelante será ocupado por la noción de situación y luego por la de acción y performance.

El cine letrista

Ya hemos visto aparecer la referencia al letrismo en la polémica entre Daquin y Astruc. Entonces simbolizaba el modelo del grupo elitista y esteticista. Pero no podía tratarse de *cine* letrista, pues el movimiento

31. Hubert Juin: "Du cinéma considéré comme un moyen", en *CoBrA*, nº 3 (s. f.) (s. p.).

32. "Cinémasurrealifeste", *ibid.* (s. p.).

sólo era por entonces literario. Recién poco después de las dos ediciones del Filme Maldito de Biarritz surge ese cine con el primer filme de Isidore Isou, que es exhibido en Cannes, fuera del festival.[33]

A primera vista podría existir una cierta relación de continuidad entre "el filme maldito" y el cine letrista, puesto que Jean Cocteau figura en uno y en otro como inspirador o como apoyo. Cuando Isidore Isou saca su *Traité de bave et d'éternité* (1952) del Estudio de l'Étoile, en 1952, el afiche es concebido y escrito por Cocteau, quien había descubierto el filme en Cannes, pocos meses antes de que suscitara escándalo, lo que lo había decidido a defenderlo en nombre de la juventud y del exceso "nunca condenable". Los eslóganes que se leen en el afiche del *Traité*... mencionan que el filme recibió "el Premio de los espectadores de vanguardia 1951", "el Premio Saint-Germain-des-Près 1951" y proclaman que es "el filme que la prensa conformista trata de sofocar", "el filme que la juventud y la vanguardia exaltan". Se aprecia bien, entonces, qué dispositivo promueve ese primer filme letrista que inaugura una cierta cantidad de procedimientos –montaje discrepante, disociación sonido/imagen, imágenes rayadas, imágenes en negro, etc.–: se trata de darle fin a un cierto cine reinante (*amplique*:* el nacido con los hermanos Lumière) e instaurar la era del cine *cincelador*. Según Isou, es "un manifiesto para mis próximos filmes [...] como *La sangre de un poeta*"[34] o "Siempre he creído que un manifiesto nuevo vale más que una obra perfecta, porque el manifiesto demuestra cómo se crean obras futuras".[35]

También se aprecia cómo reactiva o moviliza la expresión "vanguardia", cuya definición da lugar a controversias, según se ha visto, tanto en la crítica como entre los historiadores del cine.

Sin embargo, es preciso destacar que el enfoque de Isou, a pesar de la carga destructiva con respecto al cine tal cual es, se orienta ante todo a renovarlo, a fusionarlo, a abrir una nueva era en el campo de la esté-

33. La historia de ese movimiento es estudiada de forma detallada y documentada por Frédérique Devaux en *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris, Paris Expérimental, 1992.

* Expresión de Isidore Isou para calificar una etapa inicial del cine, cuando su desarrollo se producía mediante la construcción de los temas [n.de t.].

34. Citado por F. Devaux, *op. cit.*, pág. 49.

35. *Combat*, 26 de abril de 1951 (citado por F. Devaux, *op. cit.*, pág. 55).

tica. En el prefacio al libro-filme de Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé? Séance de cinéma* (1951), Isou evoca "la fase de destrucción del límite estético inmediato", escribe que "la muerte del cine se encontraba trazada en el propio borde de su plenitud", pues "asqueado de su propia perfección, [el cine] se destruye cuando no puede enriquecerse". Pues bien, se trata de una "destrucción estética cinceladora", que anuncia el renacimiento de un arte "poscinematográfico".[36]

Existe un historicismo en Isou y en Lemaître, quienes retoman bastante prosaicamente el discurso de la evolución del cine, reduciéndolo a sus perfeccionamientos técnicos o "mecánicos" para oponerle mejor "la autoevolución estética, que es el único sentido de un arte o de una forma de expresión" (Isou). Lemaître especifica que el estadio "cincelador" es aquel en el que el cine "se vuelve sobre sí mismo, reflexiona acerca de sus medios y los utiliza como fondo, sin considerar un propósito exterior al propio arte".[37]

El letrismo acompaña, pues, la problemática de la especificidad, de la autonomía del arte, de la autorreflexividad. El negativismo que aplica es creador: quiere restaurar el reino de la estética, contrariamente al carácter negador de Man Ray[38] y a la instrumentalización poética de CoBrA.

Si bien Maurice Lemaître –quien montó, junto con Isou, el *Traité de bave et eternité*–, proviene del *Libertaire*, periódico anarquista, la doctrina letrista no se apoya en un pensamiento político. Por el contrario, el grupo reivindica, dentro de la esfera artística, un lugar y reconoce como enemigos a "los surrealistas y a sus seguidores". Aunque, como escribe Frédérique Devaux, se "reemplace, en los escritos letristas, 'vanguardia' por 'creación'",[39] Lemaître se reivindica como perteneciente a una "*real* vanguardia" –opuesta a "la retaguardia de la vanguardia"–, que trabaja "en la exploración de caminos *realmente* inexplorados en el filme" y, a esos efectos, no procura gustar a la multitud. Contra los "especialistas de la vanguardia" (en realidad, la retaguardia de ésta; cita a Clair, a Cocteau...) es "con quienes deben luchar los nuevos grupos y no contra

36. Jean Isidore Isou, prefacio a Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé ? Séance de cinéma*, París, André Bonne, 1952, págs. 16, 18, 20, 28.
37. M. Lemaître, *op. cit.*, pág. 65.
38. *Ibid.*, pág. 87.
39. F. Devaux, *op. cit.*, pág. 25.

el público, que por lo menos es curioso e interesado, y que a menudo está dispuesto a acompañar [...]".[40] Lo mejor que se puede decir es que el desafío se sitúa en el reconocimiento dentro del campo cinematográfico. La ambición de esa lucha no es poca: pretende "¡rehabilitar a Saint-Germain-des-Près ante la vista del mundo como un posible Hollywood nuevo, como irradiante capital del cine futuro!".[41]

El interés que lleva a Rohmer a la empresa letrista, y dos años después en particular a Isou, parece circunstancial: según dice él mismo, es el único movimiento desde la guerra que se sitúa "adelante (o a la izquierda) del surrealismo", que cuestiona su hegemonía, es un grupo organizado, un "*gang* a la manera de los grupos fascistas" (el surrealismo era más bien anarquista). En el plano estético, ese cine es apreciado por contener "el reflejo de preocupaciones que quizá no sean del todo ajenas a los mejores de nuestros cineastas 'comerciales'", por interesarse en "las cosas *tales como son*" "más allá del espíritu negador y antiburgués de la literatura de entre ambas guerras (desde Breton a Montherlant)". No es "literario" (como *La edad de oro*, *La sangre de un poeta*, *Orfeo*) ni abstracto (Fischinger, McLaren), difiere de "la vanguardia a la manera de Buñuel, Richter, Anger". Isou "reencuentra un poder bruto de la imagen mostrando cualquier cosa, imágenes indiferentes", pero su teoría no concuerda con "lo que Renoir, Bresson, Rossellini o Hitchcock, por ejemplo, nos han ofrecido como lo más indiscutiblemente moderno".[42] El elogio de Isou se halla así inscripto en un sistema de tres componentes, donde el letrismo vale sobre todo por oponerse al surrealismo, por su "conservadurismo" paradójico en oposición a la dimensión revolucionaria –o anarquista– de las vanguardias, por su "derrotismo", finalmente, que evita cualquier dimensión política en un proyecto cinematográfico en el que se trata de exaltar, una vez más, su

40. M. Lemaître, *op. cit.*, pág. 60.
41. I. Isou, *op. cit.*, pág. 34. Habrá un esfuerzo para aportar al propio nombre de Saint-Germain-des-Près en la crítica de cine de fines de la guerra y de la posguerra. En efecto, ese nombre funciona como factor de contraste para Bazin (que localiza allí a la banda de Prévert) así también como para Cocteau (*Orphée* y la vanguardia de bar situada en una representación de Saint-Germain), después de que la derecha la demonizara durante la guerra (los *zazous*) y luego fuera folklorizada (los existencialistas).
42. "Sur ION centre de création. L'esthétique du cinéma selon Isou", en *Cahiers du cinéma*, nº 14, julio-agosto de 1952, págs. 61-62.

"especificidad", "a la inversa de los vanguardistas de 1930, que trataban de hacer del filme el campo de aplicación de sus teorías pictóricas, musicales o literarias".

No obstante, frente a este resurgimiento de un cine de vanguardia que se reivindica como tal –el cine letrista y acaso la influencia de CoBrA– y ante el sectarismo de los críticos y cineastas comunistas (que, como se ha visto, eligieron el "fondo" en contra de la "forma"), una de las etapas siguientes de la reflexión sobre la vanguardia, su reevaluación o la distancia tomada con ella, se expresa en los *Cahiers du cinéma*. La revista, por entonces dirigida por Bazin y Doniol-Valcroze, publica en 1952 un informe sobre el tema.

La cuestión central es la del "cine moderno"; la modernidad de la década del veinte había sido olvidada, tapada por la cuestión de la "vanguardia", que había ocupado su lugar.

Esta redefinición de la "modernidad" a la que se procede en el pensamiento crítico y teórico francés a partir de la valorización conjunta de Welles, Wyler y el neorrealismo italiano, y luego de un cierto cine hollywoodense (cuya parte emergente se llamó caricaturescamente "hitchcocko-hawksiana"), se opone frontalmente a la modernidad literaria y artística que le es contemporánea. La "abstracción", la música "atonal", "el absurdo" y pronto "*le nouveau roman*" son asimilados a un "nihilismo". Maurice Schérer condena a "ese poeta que en su momento pintó ectoplasmas y amebas" (sin duda se trata de Michaux) y exalta el cine que "magnifica el gesto humano" antes que "metamorfosearnos en cochinillas" (probable alusión a Kafka),[43] después de proclamar que "de todas las artes el cine sigue siendo el único capaz de interesarse en algo que no sea regular el ceremonial de su muerte".[44] Por supuesto que esta posición no es unánime. Si bien por un lado se prolonga en Hans Lucas [Godard] ("Défense et illustration du découpage classique") y

43. M. Schérer: "De trois films et d'une certaine école", en *Cahiers du cinéma*, nº 26, agosto-septiembre de 1953. Se debe recordar que a fines de la guerra, un debate promovido por el semanario comunista *Action* había planteado la pregunta imbécil "¿es necesario quemar a Kafka?" (nº 90, 24 de mayo de 1946), al que le hizo eco algo después el "¿es necesario quemar a Sade?" de Simone de Beauvoir (Gallimard, 1955).

44. M. Schérer: "Isou ou les choses telles qu'elles sont", en *Cahiers du cinéma*, nº 10, marzo de 1952.

se fijará odiosamente en Michel Mourlet ("Sur un art ignoré", donde el gesto humano, magnificado, es asimilado con la belleza "fascista"), Jacques Rivette desarrollará, no sin ambigüedades, otro parecer en su "Lettre sur Rossellini". Ese elogio de lo inacabado, de la superación de la obra cerrada en sí misma (Hitchcock, Murnau), esta valorización del esbozo, del desequilibrio, de lo directo o de lo "aficionado" llega en efecto a esta conclusión: "Todo arte sólo alcanza tal vez su realización con la destrucción pasajera de sus medios".[45] Es una frase que le hace eco a ciertas fórmulas de Isou que hemos citado antes.

Sin embargo, en ese marco ya no se trata de "vanguardia", ya que ésta ha sido reducida decididamente a un "estilo" *histórico* que se ha vuelto obsoleto y sus modalidades de organización social (grupo, perspectiva política) son ignoradas, puesto que el cine reivindicado como modelo se desarrolla en el seno de la industria (el autor de la "política de los autores" trabaja en el sistema de producción, en medio de imposiciones de géneros y de dramaturgia que trasciende), lugar que ambiciona ocupar la nueva "escuela".

Por eso es preciso detenerse en la empresa situacionista, la única apropiada para responder a las definiciones de una vanguardia durante aquellos años.

La vanguardia situacionista y el cine: ¿un cine situacionista?

"Debe comprenderse que nuestro asunto no era una escuela literaria, una renovación de la expresión, un modernismo. Se trataba de una manera de vivir [...]", escriben los disidentes de la línea Isou, el ala izquierda del letrismo. Como se sabe, se produce la escisión en ocasión de una visita de Chaplin a París, adonde llegaba para recibir la Legión de Honor en momentos de la salida de *Limelight* (*Candilejas*). Su conferencia de prensa es abucheada por Debord, Berna, Brau y Wolman, quienes lo atacan tratándolo de inculto y proclamando que, contraria-

45. J. Rivette: "Lettre sur Rossellini", en *Cahiers du cinéma*, nº 46, abril de 1955. El punto de partida de la reflexión de Rivette es *Viaggio in Italia*. El texto se apoya, además, en una convicción "metafísica" que reivindica la modernidad del catolicismo como reconocimiento de lo "carnal".

mente a él, que "tiende la otra mejilla, la otra nalga", "nosotros respondemos Revolución cuando nos dicen sufrimiento".[46]

Los fundadores de la Internacional Letrista (junio de 1952) reconsideran la historia del movimiento a partir de 1947, cuando "la poesía onomatopéyica marcaba la primera intervención escandalosa de una nueva corriente de ideas" que se proyectaba hacia la novela, la pintura y al cine entre 1950 y 1951, luego a la arquitectura y a la agitación social, como "medios para el enfoque de una forma de vida por construir".[47] Más allá de la reivindicación de una estética positiva, posición de los fundadores "de derecha" del movimiento, se vuelven a encontrar, pues, una cierta cantidad de las nociones que CoBrA había propuesto en el lenguaje, por cierto que poético, del surrealismo, en particular esa promoción de la *experiencia* de vida.

La Internacional Letrista desarrolla a partir de entonces dos ejes, uno crítico y programático –crítica del comportamiento, análisis de la organización capitalista del ocio y del "embrutecimiento obligatorio de los estadios o de los programas televisados", el "urbanismo influyente, técnica de ambientes y relaciones"–, y el otro práctico –"construcción de situaciones"–.[48] La perspectiva se orienta a "[contribuir] a la ruina de esta sociedad burguesa prosiguiendo con la crítica y la subversión completa de su idea de los placeres, así como aportando eslóganes útiles para la acción revolucionaria de las masas".[49]

Se profundiza y se amplía el distanciamiento no sólo con la "derecha" del letrismo (que Rohmer sostenía tácticamente contra la izquierda artística encarnada por el surrealismo), sino también con toda la esfera de influencia experimental en arte y toda vanguardia desligada de un proyecto político:

> Las miserables disputas mantenidas en torno de una pintura o de una música de pretensión experimental, el respeto burlesco por todos los orientalismos de exportación, la propia exhumación de "tradicionales" teorías numeralistas son el desenlace de una abdicación integral de esta vanguardia de la inteligencia burguesa que, hasta estos últimos diez años, había trabajado concretamente para la destrucción de las superestructuras ideológicas de la sociedad que la enmarcaban, y para su superación.
>
> Una vez realizada esta destrucción, sus promotores se sienten naturalmente incapaces de realizar la menor de las ambiciones que anunciaban más allá de las disciplinas estéticas.[50]

46. "Pourquoi le lettrisme?", en *Potlatch*, nº 22, 9 de septiembre de 1955 (reed. en *Potlatch 1954-1955*, París, Allia, 1996).
47. Col. *Potlatch*, nº 6, 27 de julio de 1954.
48. Col. *Potlatch*, nº 7, 3 de agosto de 1954.
49. Col. *Potlatch*, nº 14, 30 de noviembre de 1954.

La fundación de la Internacional Situacionista en 1957 es, en especial, la ocasión de precisar la posición del grupo sobre la cuestión de la vanguardia. El *Informe sobre la construcción de las situaciones y sobre las condiciones de la organización y de la acción de la tendencia situacionista internacional* es una plataforma que reúne a la Internacional Letrista, al Movimiento por un Bauhaus Imaginista y al Comité Psicogeográfico. En ese texto, Guy Debord traza los límites de la propia expresión "de vanguardia" al someterla a un análisis histórico que parte del futurismo y llega hasta 1945. En un primer momento, la expresión "a fin de cuentas siempre manejada por la burguesía", como consecuencia de ese hecho contiene "algo que resulta sospechoso y ridículo". A esta "vanguardia" le opone como "gusto por lo nuevo", siempre acechado por la anexión, la banalización y la esterilización, una

> vanguardia colectiva con el aspecto militante que implica", que necesita "un programa revolucionario coherente en la cultura y la necesidad de luchar contra las fuerzas que impiden el desarrollo de ese programa. Tales agrupaciones son llevadas a trasponer a su esfera de actividad algunos métodos de organización creados por la política revolucionaria, y su acción en lo sucesivo ya no se puede concebir sin vinculación a una crítica de la política.[51]

En *La Société du Spectacle*, el fracaso del dadaísmo y del surrealismo, su "inmovilización", es analizada en función del fracaso del movimiento proletario, del que eran contemporáneos, lo que "los dejaba encerrados en el propio campo artístico, cuya caducidad habían proclamado", pero también con respecto a "la insuficiencia interna de su crítica" que llevó al dadaísmo a querer "suprimir el arte sin realizarlo" y al surrealismo a querer "realizar el arte sin suprimirlo". "La posición

50. Guy Debord: *Potlatch*, nº 16, 26 de enero de 1955.
51. G. Debord: *Rapport sur la construction des situations*, París, Mille et une nuits, 2000. En un sentido, como se ha visto, esta reivindicación es ya la de los grupos "históricos".

crítica elaborada luego por los *situacionistas* demostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma *superación del arte*."[52]

En el seno de la empresa letrista "de izquierda", luego situacionista, ¿qué ocurre con el cine? Al ver *Traité de bave et d'éternité*, de Isou, en Cannes, Debord se incorpora a los letristas. El lugar del cine no es, pues, secundario para él. Sin embargo, en un primer momento *Potlatch* acusa de mediocridad y de "religión industrial-cinematográfica" al cine tal cual es, al cine en su "edad de oro": "Un espectáculo repetido hasta el infinito, como la misa o los partidos de fútbol".[53] Hitchcock, con *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) "abre una ventana perfectamente gratuita hacia un patio totalmente insignificante", *La Strada* (*La strada*), de Fellini, filme con "repugnantes intenciones idealistas [...], constituye una apología de la miseria material y de todas las indigencias", De Sica es un "plagiario", *Salt of the Earth* (*La sal de la tierra*) "simplemente simpática" políticamente, *La Pointe courte*, de Varda, "con la más perimida estética de las tarjetas postales" es "poujadista".

> En esas condiciones, lo mejor es dejar de preocuparse por el estado actual de ese arte. En las salas oscuras, que pueden ser atravesadas por la *deriva*, es preciso permanecer algo menos de una hora e interpretar el filme de aventuras que transcurre: reconocer en los protagonistas a algunos personajes más o menos históricos que nos resultan cercanos, vincular los acontecimientos del inepto guión a las verdaderas razones para actuar, que les conocemos, y esto a la semana, cuando uno mismo se encuentre en situación de hacerlo: he ahí un aceptable divertimento colectivo.[54]

Esta recuperación de la práctica surrealista inaugurada por Vaché y Breton, mezclada con la del abucheo de colegial y la de la reapropiación del filme, incluso de su *desvío*,[55] anuncia lo que será la práctica cinematográfica situacionista.

52. G. Debord: *La Société du Spectacle*, París, Buchet-Chastel, 1967 (reed. Champ libre, luego Gallimard), tesis 191.
53. Col. *Potlatch*, nº 19, 29 de abril de 1955.
54. Col. *Potlatch*, nº 24, 24 de noviembre de 1955.
55. El procedimiento del "desvío de las frases", "decisivo para el futuro de la comunicación" fue lanzado en *La Internationale lettriste*, nº 3, agosto de 1953.

El primer filme de Guy Debord[56] es *Hurlements en faveur de Sade*, de 1952, que sigue perteneciendo al rubro del letrismo y cuyo primer guión aparece, por otra parte, en *ION*, único número de una publicación consagrada al cine letrista en su fase "cinceladora", junto con textos de Isou, Pomerand, Dufrêne, Wolman y Marc'O. En esta versión, el filme debe contener imágenes (escenas de motines, desfiles del ejército de Indias, jóvenes señoritas, retratos de letristas). El segundo guión aparece en la revista surrealista belga *Les Levrès nues* y ya no prevé ninguna imagen; solamente dialogan voces a partir de citas y finalmente el filme concluye con veinte minutos sin ningún sonido, con la pantalla en negro.[57] Presentado en el Cineclub de la Vanguardia, en el Museo del Hombre de París, el 30 de junio de 1952, su proyección es interrumpida por el público, y los animadores se indignan ante el hecho de que una proyección integral tuviera lugar en el cineclub del Barrio Latino.

Le siguen varios otros filmes –*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961) (*Crítica de la separación*), *La Société du spectacle* (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film* La Société du spectacle (1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978)– que recurren a procedimientos de apropiación, *collages* de la imaginería publicitaria, fragmentos de filmes (*Johnny Guitar* (1954) (*Mujer pasional*), *Mr. Arkadin* (1955) (*Raíces en el fango*), *Les Marins de Cronstadt*, *El acorazado Potemkin*...), dibujos animados, actualidades, siempre reunidos de modo de crear un choque o sorpresas, perforadas a veces por pantallas en blanco y con un importante comentario en *off*. En *La Société du spectacle* (1973), el ensamblado de planos heterogéneos interroga la figura del campo-contracampo para ponerla en crisis.

La débil difusión de la mayor parte de los filmes de Debord y las ambigüedades e ingenuidades de sus epígonos (Viénet, Bouyxou,

56. Sobre el cine de Guy Debord, además de sus *Œuvres cinématographiques complètes*, París, Champ libre, 1978 (reed. Gallimard, 1994), véase Antoine Coppola: *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Arles, Sulliver, 2003, del que hemos tomado cierta cantidad de información.
57. *Les Lèvres nues*, nº 7, 1955, con una cierta cantidad de textos que apelan a "otro cine", textos debidos a Paul Nouge y Marcel Mariën.

Godin...) impiden medir los efectos de un eventual "cine situacionista" en otros espectadores que no sean los avisados y cómplices.

Por el contrario, no hay duda de que si el deambular urbano del *Traité de bave et d'éternité* quizás influyó en el callejeo desesperado de Michel Poiccard en *À Bout de souffle* (*Sin aliento*),[58] el enfoque situacionista inspiró ampliamente al Jean-Luc Godard del período llamado "sociológico" –con sus inserciones de publicidades de revistas, de eslóganes, de afiches, de tiras cómicas y de reproducciones de cuadros, de filmes, su práctica del *collage* (o del *de-collage*, pues Hains y Villeglé tampoco están lejos), etc.: *La Femme mariée* (1964) (*Una mujer* casada), *Pierrot le fou* (1965) (*Pierrot el* loco), *Masculin-Féminin* (1966) (*Masculino, femenino*), *Week-end* (1976), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) (*Dos o tres cosas que sé sobre* ella), *La Chinoise* (1967) (*La china*)– sin contar al Godard militante, que comienza con mayo de 1968 (*Le Gai Savoir*, 1968, los *ciné-tracts* [cine panfletos]) hasta *Numéro Deux* (1975), donde se privilegia una crítica de la representación, se practica la intervención escrita sobre la propia imagen y el comentario insistente *Pravda* (1969) (*Pravda*), *Ici et ailleurs* (1974) (*Aquí y en otro lugar*), *Comment ça va* (1976), etc., se redescubren las potencialidades de la pantalla negra (*Wladimir et Rosa*, 1970) así como del cuadro negro (*Lotte in Italia*) (1969) (*Luchas en Italia*). Los trabajos en video que los suceden, destinados a la televisión de la década del ochenta –*Sur et sous la communication* (1976), *France/Tour/Détour/Deux Enfants* (1977)– resultan ejemplares por el procedimiento crítico desplegado en el seno mismo de los medios de comunicación masiva y por la constante interrogación sobre la naturaleza de la imagen mostrada y de los significados que pueden atribuírsele, atentos, en suma, a toda una serie de mutaciones sociales, políticas, en las relaciones sociales de los sexos en la sociedad francesa.

Los situacionistas –y Debord en primer lugar– atacarán desde muy temprano y regularmente a Godard, sin duda porque ofrece una realización lograda de sus teorías, que no se pueden concretar sin negarse.[59]

58. Los análisis cinéfilos de ese filme, tanto en Francia como en estados Unidos, quedan obnubilados con su inscripción en una filiación "norteamericana", correspondiente a la *doxa Cahiers*, y subestiman los préstamos o las influencias procedentes del campo artístico o del cine experimental.

59. Véase en particular "Le rôle de Godard", en *Internationale situationniste*, nº 10, marzo de 1966.

En efecto, en la tesis 190 de *La Société du spectacle*, Debord escribe muy lógicamente con relación a sus premisas:

> El arte tiene su época de disolución en tanto movimiento negativo que persigue la superación del arte en una sociedad histórica donde la historia aún no ha sido vivida; es, a la vez, un arte del cambio y la expresión pura del cambio imposible. Cuanto más grandiosa sea su exigencia, más allá de él se encuentra su verdadera realización. Ese arte es forzosamente de *vanguardia* y *no lo es*. Su vanguardia es su desaparición.[60]

En cuanto a Godard, decidido a permanecer en el campo del cine que había comenzado por rechazar y luego a practicar a la manera de un guerrillero o de un contrabandista (según sus propias palabras), "desvió" o invirtió sus procedimientos críticos de la imagen y del sonido restaurando el Arte y convocando la llegada de "la Imagen en tiempos de la Resurrección" en sus *Histoire(s) du cinéma*[61] o en las melancólicas meditaciones de sus "ficciones".

Mayo de 1968: vanguardia política/vanguardia cinematográfica

En un texto de 1963, Debord aclaraba que cuando los situacionistas hablaban "de una visión unificada del arte y de la política, esto en absoluto [quería] decir que [recomendaban] alguna clase de subordinación del arte a la política", pues para ellos "ya no había arte moderno, exactamente de la misma manera que, desde fines de la década del treinta, en ninguna parte había ya política revolucionaria constituida". "Su retorno ahora sólo podía ser su superación, es decir, justamente la realización de lo que fue su exigencia más fundamental".[62]

En la coyuntura de mayo de 1968 y hasta comienzos de la década del setenta, con el surgimiento de un cine militante, la cuestión de una van-

60. G. Debord: *La Société du Spectacle*, *op. cit.*, tesis 190. La "necesidad del fracaso" de la neovanguardia, según Peter Bürger, difiere de esta "desaparición", que es una superación para el hegeliano Debord.

61. Véase la crítica de Jacques Rancière, en *Le Destin des images*, París, La Fabrique, 2003.

62. "Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art", en G. Debord: *Rapport sur la construction...*, *op. cit.*

guardia cinematográfica se tranquiliza, así como la exigencia de adherir a un partido revolucionario. Sobre la base de una crítica de cine instalada –"el cine se subleva"–, se establecen colectivos vinculados diversamente a grupos políticos o sindicales, partidos, asociaciones o grupos de trabajadores. La reflexión sobre la vanguardia se reconecta con las problemáticas de preguerra, de las décadas del veinte y del treinta, y suscitará investigaciones y publicaciones vinculadas al cine soviético revolucionario (se redescubre a Vertov, se descubre a Medvedkin). Las revistas rivalizan al respecto con *Cahiers du cinéma*, con *Cinéthique*, con *Screen*, en Gran Bretaña. Dos colectivos, "Cinétique" (vinculado a la revista *Cinéthique*) y el "grupo Dziga Vertov" (constituido en torno a Godard y Gorin) establecen vínculos que son de sujeción ideológica con organizaciones políticas maoístas, respectivamente, el PCRm-l (Partido Comunista Revolucionario marxista-leninista), la UJCm-l (Unión de Juventudes Comunistas marxistas-leninistas) y la Izquierda Proletaria.[63] No sólo hay regresión más acá de la posición de Debord, recordada antes, sino asimismo con relación a la vanguardia soviética, de la que se ha visto –con Osip Brik y el LEF– que conservaba una autonomía en la "demanda social", excluyendo la sujeción al partido en razón de la dimensión social de sus colectivos, de su propia práctica social. En el enfrentamiento con *Cahiers du cinéma*, *Cinéthique* consigue la complicidad de Jean-Luc Godard y se alía con la revista literaria *Tel Quel*, que había pasado recientemente del apoliticismo al PCF, a su ala maoísta (Althusser), antes de reivindicar el "marxismo-leninismo" a la china. Luego *Cinéthique* refuta como idealista el pase de malabarismo de la "práctica significante" de *Tel Quel* como reemplazo de la práctica materialista[64] (la "escritura convertida en acto" reactualiza el proyecto del Libro mallarmeano, dirá Kaufmann).[65]

Uno de los filmes de referencia de la revista es entonces *Méditerranée* (1963), de Jean-Daniel Pollet, cuyo texto es de Philippe Sollers. En un artículo publicado en 1972 en la revista *VH 101*, titulado "La relève de la garde", Jean-Paul Fargier expone un enfoque de la vanguardia en el cine que rescata esencialmente dos filmes distantes entre sí en treinta años, *La edad de oro*, de Buñuel y Dalí (1930), y *Mediterranée*, de Pollet, a los que se les acredita producir no solamente una ruptura "con el academicismo", sino también "una ruptura suplementaria, una ruptura en la ruptura: la subversión ideológica y política". Sin embargo, al mismo tiempo que distingue a esos dos filmes que están bastante alejados de la focalización inmediata y literal de una línea política, y sobre los que nada dice acerca de las eventuales articulaciones que habrían establecido con fuerzas políticas concretas, Fargier afirma que "una vanguardia artística es siempre, en un campo determinado, una de las fracciones más avanzadas de una clase en el ejercicio de su dictadura en un momento histórico determinado", y concluye un análisis detallado de los dos filmes y de la naturaleza de su subversión, mediante una referencia al grupo Dziga Vertov, cuya "práctica [...] sólo se pretenderá de vanguardia para aspirar a la constitución de aquella, política (el partido), del proletariado y a colocarse bajo su comando".[66]

Más adelante, el colectivo de producción de *Cinéthique* explicó la naturaleza de su vinculación con el PCRm-l diciendo que "en el filme (*Quand on aime la vie, on va au cinéma*), el lugar necesario e irremplazable del Partido es ocupado no por un principio, sino por una realidad. Por eso ligamos y subordinamos las consignas específicas del filme a la línea estratégica del PCR y a sus intenciones tácticas, concretas, en la realidad de la lucha de clases en el momento de la elaboración del filme".[67] Lógicamente, desde el momento en que considera insuficiente la elaboración de la línea cultural de ese partido, la revista comienza a reflexionar sobre "la cuestión de la edificación del partido". La constante afirmación de la necesaria sumisión de la vanguardia artística a la vanguardia política y la necesidad de hacer advenir a ésta, pues no se reconocía ninguna en el paisaje político, dibujan incuestionablemente un círculo que, por añadidura, no deja ningún espacio al enfoque artístico siempre en falta ("esos análisis concretos [del grupo Dziga Vertov] son insuficientes y los procesos de reflexión activa, puestos en movimiento

63. El episodio en cuestión es estudiado "desde el interior" y bien documentado por David Faroult en su tesis "Avant-garde cinématographique et avant-garde politique : *Cinéthique* et le 'groupe' *Dziga Vertov*", Université de Paris-3, 2002, 2 vol., con 600 páginas de anexos documentales.

64. Véase Gérard Leblanc: "Sur trois films du groupe Dziga Vertov", en *VH 101*, nº 6, 1972, págs. 22-23.

65. V. Kaufmann: *Poètique des groupes littéraires, op. cit.*, pág. 154.

66. J.-P. Fargier: "La relève de la garde", en *VH 101*, nº 6, 1972, págs. 5-19.

67. *Cinéthique*, nº 23-24, 1977.

por los filmes, fracasan en transformarse en práctica revolucionaria") en relación con una autoridad ausente.

El grupo Dziga Vertov, para el caso Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, se involucran menos en los análisis teóricos que *Cinéthique*, al definir su "tarea" como la de "militantes en el campo de la información antiimperialista",[68] "trabajadores artísticos de la información".[69]

Salvo error, en ninguna parte de las declaraciones de los miembros del grupo Dziga Vertov aparece la noción de vanguardia, pese a que a menudo se recuerda la relación de las tareas políticas con la militancia. En una entrevista a la revista *Cinéma pratique*, Godard toma incluso el partido de reivindicar su pertenencia al "filme de familia", "verdadero cine popular" y de definir al "verdadero filme 'político' que le gustaría lograr" como un filme sobre él que le mostrara a su mujer y su hija lo que él es. Es un procedimiento que implicaría un "desvío" en relación con su estatus de cineasta profesional, que le asegura, por una parte, la independencia y, por la otra, un nuevo aprendizaje de la técnica, en particular el uso del magnetoscopio, del súper 8, de la diapositiva, del rodaje con varias cámaras.

Pero, agrega, "¡no estoy en eso! Tal vez llegue a estarlo si en la sociedad se producen otras conmociones que permitan llegar a eso".[70]

68. J.-L. Godard: "Manifeste", en *El Fatah*, julio de 1970.

69. J.-P. Gorin: "*Tout va bien*, un filme décevant", en *Le Monde*, 27 de abril de 1972.

70. "Juin 1973: Jean-Luc Godard fait le point", entrevista con Philippe Durand, en *Cinéma Pratique*, nº 124-125, 1973.

Capítulo 6

El estado de la cuestión

Hemos visto que las discusiones en torno a la definición de la vanguardia en el cine se remontan a la década del veinte: entonces la expresión es reivindicada y rechazada, a menudo por los propios cineastas que son vinculados, o que ellos mismos se vinculan, a esa corriente.

Examinar la literatura secundaria dedicada al fenómeno de la vanguardia pasa por dos pasos previos que sustentan todos los enfoques, todos los discursos, y que constituyen dos obstáculos metodológicos: a) la expresión vanguardia, ¿es aplicable –en tanto modo de clasificación, de identificación– incluso a cineastas de corrientes que no la reivindican? Es decir, ¿es una expresión que participa de las luchas, posicionamientos, etc. o es una categoría analítica y, en ese caso, cuál?; b) ¿las dos nociones, "autor" y "obra", son, en esos textos, presupuestos o constituyen el objeto de un examen?

Al primer punto hay que responder con la incertidumbre. Sea cual fuere el grado de vigilancia epistemológica de los historiadores y los críticos que han estudiado ese fenómeno, todos dejan que reine una cierta imprecisión sobre la cuestión, en particular porque la reflexión que se ha evocado al comienzo de esta obra, desarrollada desde las décadas del sesenta y el setenta en historia del arte, *no tuvo lugar* en la historia del cine.

Todos los autores, incluido –en lo concerniente al cine francés– Richard Abel, quien sin embargo plantea explícitamente la necesidad de volver a examinar las periodizaciones y la terminología, *admiten* la denominación general de "vanguardia" en el sentido extensible y discutible que fue el suyo en los años que hemos estudiado aquí, y que dio lugar a controversias posteriores. En consecuencia, no le dan fin: adoptan un ángulo, un punto de vista, procuran ofrecer una síntesis.

Muchos autores practican una amalgama entre fenómenos muy distintos, a pesar de las circunstancias, de las épocas y de los principios estéticos (o antiestéticos) de los filmes o de los grupos considerados. Parece que la evocación del "cine de vanguardia" como generalidad transnacional y transhistórica alienta una actitud globalizadora que, por contagio, hace figurar a todo el cine que el autor tiene ganas de distinguir de la producción comercial o de los filmes que, en el seno de ésta, se despegan de ella.[1] Puede decirse que la oposición entre arte y cine estándar experimenta una cristalización particularmente fuerte en la oposición entre vanguardia y "grueso de la tropa".

Sin embargo, por las razones que se han enunciado desde nuestras primeras líneas, esta actitud, *interna* al campo cinematográfico, impide aprehender de manera esclarecedora los diversos fenómenos reunidos bajo este rubro, en virtud de esta internalización de posiciones que dependen de otros factores y que, por añadidura, a veces están basadas en una voluntad de *salir* del campo en cuestión.

Sobre este enfoque pesa en particular la hipoteca de la cuestión de la "pureza" del cine o, en otros términos, de su "especificidad". Esta reivindicación, capital para construir la legitimidad artística y social del cine, que acompaña los niveles económicos, jurídicos, sobre todo, estructura la mayoría de los discursos sobre "la vanguardia". Jean Mitry, heredero de los teóricos de la década del veinte (desde Dulac hasta Richter), es un buen ejemplo de esta actitud, pero también se la encuentra en Peter Weiss, Paolo Bertetto y, de forma implícita, en Noureddine Ghali.

Los criterios de pertenencia o no a un movimiento aparecen claramente cuando se trata del cine soviético, donde existen, en efecto, grupos constituidos, con manifiestos, declaraciones, posicionamientos explicitados por textos, polémicas y filmes (el colectivo Kulechov, los "*kinoks*" de Vertov-Svilova-Kaufman, el grupo Eisenstein-Alexandrov-Tissé, la FEKS). Asimismo, resultan relativamente identificables cuando los cineastas son miembros de un colectivo o de un grupo artístico pluri-

1. Un ejemplo característico, después del de Peter Weiss (*Cinéma d'avant-garde*, París, L'Arche, 1989) que tiene la excusa de ser antiguo (el original sueco data de 1952-1954), es la entrada "Vanguardias mudas", en el *Dictionnaire du cinéma mondial*, de Alain y Odette Virmaux (Mónaco, éditions du Rocher, 1994, págs. 98-106), y más recientemente el catálogo *Jeune, dur et pur!* (N. Brenez y C. Lebrat [dirs.]), editado por la Cinémathèque française (2001).

disciplinario (en URSS, de nuevo el LEF, el grupo Octubre; en Alemania, Dadá, la Internacional Constructivista; en Holanda, De Stijl; en Francia, el grupo surrealista, etc.). Pero en la mayor parte de los casos no se puede hablar en absoluto de práctica colectiva, de manifiesto, de política de conjunto. Sin embargo, existe una serie de textos programáticos que procuran congregar a los cineastas en torno a un punto de vista, a veces en vano (siguen siendo solitarios), a menudo de breve duración, pero, no obstante, empeñados en su trabajo. Convendría examinar de cerca las condiciones de emisión, circulación y apropiación de esos textos, cuya forma de proclamación no siempre resulta suficiente para hacer de ellos un "manifiesto", en el sentido de los manifiestos futuristas y de otros grupos. Los "*Freunde der Deutschen Kinemathek*", de Berlín, recogieron en un valioso volumen, con el título *Stationen der moderne im film* –aquí "moderno" viene a englobar, pues, de entrada a "Vanguardia"–, un conjunto de textos, manifiestos y panfletos que demuestran el uso de ese tipo de dirección, pero sin que se vea rápidamente que pertenecen a categorías muy diferentes según las épocas o las circunstancias. Así, esta antología comprende textos de Bergson, Canudo, antes de los futuristas, y vía los festivales de Biarritz o de Knokke-le-Zoute, los "acontecimientos" de mayo de 1968 y el "nuevo cine checoeslovaco"; llega hasta 1989, con las protestas contra la prohibición de filmes en la RDA.[2]

El segundo obstáculo metodológico tiene que ver con la construcción de unidades continuas, los *autores* y las *obras*. Cuando se postula esta continuidad vinculada al *nombre*, sólo se da en observar la diversidad e incluso el carácter contradictorio de las acciones, posturas y proclamas firmadas por ese nombre, la heterogeneidad de las producciones reunidas bajo ese nombre. La unidad postulada del autor y la obra lleva a postular la unidad de las posiciones asumidas o, entonces, a considerarlas en términos de retirada, de condicionamiento, etc. Al comprobar que el discurso de Dulac, L'Herbier y, en parte, de Epstein a menudo

2. Helma Schleif (dir.): *Stationen der moderne im filme II. Textes Manifeste Pamphlete*, Berlín, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989 (el primer volumen se refiere a la FIFO, a programas, textos y filmes, *ibid.*, tomo I, 1988). Recientemente se ha publicado en Polonia una antología del mismo tipo, pero más modesta, que incluye los más recientes manifiestos, tales como el "Dogma" de Lars von Trier y sus amigos (A. Gwozdz [dir.]: *Europejskie manifesty Kina*, Varsovia, 2002).

carece de relación con sus respectivas prácticas, entonces se distinguen, en sus filmes, "momentos" que corresponden con los discursos y otros que no, y se adjudican aquellos a la intención realizada y éstos a alguna clase de impedimento o de obligaciones aceptadas o impuestas. Se hace de esos "autores" "conciencias desgraciadas". O se calla su actividad cuando ésta deteriora demasiado la imagen del cineasta: Hans Richter realizó muchos filmes por encargo para empresas (química, electricidad, muebles) durante su primera estadía en Suiza. Él mismo no habla de ellos y hasta hace poco se los había olvidado.[3]

A la inversa, si no se postula esta unidad-continuidad del autor y la obra, o al menos si se considera que la unidad-continuidad del nombre-del-autor (que aparece al pie de un artículo o de un manifiesto, en el genérico de un filme o en el afiche de una exposición o de una conferencia) y la de la obra (que reúne diferentes tipos, géneros, formatos de filmes) son *construcciones* y, en esa condición, representan un conjunto complejo que contiene diferentes lógicas en acción, se evitarán contorsiones orientadas a mantener juntos comportamientos antitéticos.

Sin embargo, resulta evidente que esta continuidad-unidad no sólo es una construcción social, externa de alguna manera al propio protagonista y a su trabajo, sino que también se trata de una dimensión proyectiva de éste. Tiene, pues, toda su dignidad, pero no da cuenta totalmente de las cosas hasta el extremo de jerarquizarlas a partir de ella, y llega a abusar de la inclusión por obligación o rechazo como "sobrante", incluso a ignorar sencillamente lo que no puede figurar en ella.

Sobre la base del ejemplo de Jean Epstein, se trató de articular esos diferentes niveles a partir de un filme que rodó, pero del que fue apartado (tal como permitía el contrato), filme completado y montado por la casa de producción con la ayuda de otro cineasta (Maurice Mariaud), y del cual el propio Epstein insistió en retirar su nombre: *La Goutte de sang* (1925) *La gota de sangre*). Se trata de un filme que nunca se menciona en artículos, estudios o monografías sobre Epstein, ni en sus pro-

3. Así lo establece la voluminosa obra colectiva que le es dedicada, Stephen C. Foster (dir.): *Hans Richter, Activisme, Modernism and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1998. Sobre los filmes por encargo de Richter en Suiza, véase P. E. Jacques: "L'ovomaltine et un cinéaste d'avant-garde: Hans Richter et le filme de commande en Suisse", en *Décadrage*, nº 4-5, primavera de 2005, págs. 154-156.

pios escritos. De alguna manera revela una de esas contradicciones que atraviesan "la vida y la obra" de todos los cineastas de aquel tiempo, lo que lleva la contradicción hasta el extremo: la desposesión, la negación, el borrado, el olvido. Ese filme fue realizado en las mismas condiciones que *L'Auberge rouge* (1923) (*La posada* roja) y *La Belle Nivernaise* (1924) (*La bella nivernesa*) en términos de contrato con Pathé-Consortium, luego con Ciné-Romans, en términos de adaptación de un folletín melodramático (de Jules Mary), etc., pero el derecho del productor a intervenir en el acabado del filme –que pudo ejercerse de manera menos brutal en casos anteriores– concluye con la negación del filme como "filme de Jean Epstein". Asimismo, esta cuestión no es tan evidente, puesto que un crítico de *Ciné-magazine*, cuando se exhibió el filme, lo atribuyó al autor de *Cœur fidèle* (1923), antes de que este último lo desmintiera: retiré mi nombre, no tengo nada que ver con ese filme.[4]

Sea como fuere, hablar aquí de "vanguardia narrativa" parecería incongruente, mientras que en el caso de *Cœur fidèle* no lo es. ¿Esa denominación es, pues, una cuestión de grados?, ¿de porcentaje de concesión en relación con la intención del autor?, ¿de porcentajes de secuencias artísticas (efectos visuales "puros"), de equilibrio o de desequilibrio entre el "arte" y las "trabas", para emplear la terminología de G. Dulac,[5] etc.?

Como se ha visto, es, de alguna manera, el modelo que utiliza el crítico Émile Vuillermoz ante los filmes "de autores": al tratar en particular de *La Roue* (*La rueda*), de Gance, incluso habla de "dos filmes" en uno y le pide a Gance que elija. Por su parte, él opta por la parte mecánica, rítmica, fotogénica, por su innovación y pureza, mientras que pide que se despoje a ese filme de las peripecias narrativas, del folletín, del melodrama. Las exhibiciones del CASA, de Canudo, habían introducido esa

4. Véase F. Albera: "Sociologie d'Epstein", en J. Aumont (dir.), *Jean Epstein, poète, philosophe, cinéaste*, París, Cinémathèque française, 1998. Se encuentra una mención a *La Goutte de sang*, atribuida sin más a Epstein, en la edición de 1943 de la *Histoire du cinéma*, de Maurice Bardèche y Robert Brasillach, en medio de una enumeración despreciativa (el título del pasaje es "Destinos fallidos") (París, Denoël, 1943, pág. 179) y en *En marge du cinéma français*, de Jacques B. Brunius (París, Arcanes, 1954, pág. 87).

5. G. Dulac: "Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale", en *L'Art cinématographique*, vol. 2, 1927.

manera de proceder: se cortaban de un filme las partes ejemplares, los buenos fragmentos en términos de estética, se los reunía ya fuera a título de una antología, de estudios, motivos o variaciones.

Este procedimiento es interesante por diversos aspectos: por una parte, cruza y contradice al de los surrealistas, que de alguna manera lo practican de manera salvaje, directamente en las salas, y de manera aleatoria, pero con otros fines, buscando la sorpresa, la fulminación. Por otra parte, postula una plasticidad del producto filme que nunca resulta verdaderamente "terminado". El propio Epstein, ¿no enunció esta característica del cine: nunca se hace el filme que se quiere, nunca se pueden establecer variantes, nos quitan el filme antes de que lo terminemos? Dice eso positivamente, por lo menos desde el punto de vista de establecer una particularidad del filme en relación con las otras artes.[6] Resulta, de alguna manera, un aspecto de la modernidad del filme, como lo es su reproductividad, su carácter mecánico. Se lo aprecia mejor hoy, cuando la moda de las restauraciones valoriza las variantes y cuando los nuevos soportes (dvd) convierten en fetiches a los sobrantes. Finalmente, esta práctica, que también puede aproximarse a las versiones diferentes propuestas en las salas (las *serials* pueden tener una versión corta en una entrega, las exportaciones brindan la ocasión para múltiples reacondicionamientos, se le da color o no a un filme, se le coloca música o no, comentarios, efectos de sonido, etc.), da, en todo caso, un lugar decisivo a la recepción en tanto instauradora y no sólo consumidora de un producto acabado.

Sin embargo, la posición de Vuillermoz y del CASA –los fragmentos selectos– encubre la contradicción entre el alcance artístico, la voluntad de dominio del director y la situación de producto de masas del filme. Al respecto resulta ilusoria, y corta decididamente con la práctica del cine independiente que, en *Entr'acte* (1924) (*Entreacto*), *Le Ballet mécanique* (1924) o *Le Retour à la raison* (1923), se da los medios de su autonomía. Pues bien –otro aspecto perverso del modelo Vuillermoz-Canudo–, en esos filmes, autonomía no significa pureza, forma pura, abstracción de cualquier contingencia, como la división en medio del propio filme incita a ella mediante esta obsesión de la oposición entre forma y relato, arte y relato. ¡Al contrario!, los filmes socialmente

6. Contrariamente a J. de Baroncelli, que se queja de ello y que, por lo tanto, deduce que el cine no es un arte.

autónomos (sin duda, existen múltiples situaciones de esta autonomía: *Entreacto* es realizada en el marco de un teatro y no está destinada a las salas, *L'Âge d'or* (*La edad de oro*) se beneficia con un mecenazgo y lo usa de manera diferente a como lo hace *L'Inhumaine* (1925) (*La inhumana*), que pretende ser rentable, etc.) pueden trabajar perfectamente la cuestión del relato, incluso del melodrama en medio de la posición que les es propia. Lo hacen incluso (pensemos en *Un Chien andalou* [*Un perro andaluz*]) sin las ambigüedades de los filmes comerciales, pues no practican la división ni la jerarquización.

La piedra de toque de esta ambigüedad del enfoque Vuillermoz-Canudo-Dulac se encuentra en el desarrollo de una corriente de autonomía artística, la del "cine puro", que da lugar a filmes a menudo cortos, reservados para las salas especializadas y que acabaron por desacreditar la expresión de "vanguardia" mediante propuestas puramente formales y decorativas. En el mismo momento en que Germaine Dulac creía asistir al "auge definitivo de la vanguardia" –como ella escribe– porque "los intentos y ensayos de algunos realizadores audaces, *se despegaron* (el subrayado es nuestro) de las producciones comerciales para formar la producción llamada de vanguardia",[7] ésta ingresaba en su declinación, se veía rechazada por los cineastas y los críticos vinculados a los movimientos de vanguardia, como los surrealistas y, más tarde, por aquellos que se interesaron en las evoluciones sociales y estilísticas del cine "corriente" (Auriol, Astruc, Bazin, Brunius).

Historiografía de la vanguardia en el cine

Si se dejan de lado las declaraciones, los discursos y las teorías sostenidas en el propio momento –puesto que forman parte del fenómeno con la misma categoría que los filmes y los diversos acontecimientos de contexto–, se debe comprobar, sin embargo, una precoz "historización" de la vanguardia cinematográfica. Cuando puede ser percibida como "algo del pasado", da lugar a comentarios retrospectivos, conmemorativos o analíticos. Sin duda que se podría considerar ciertos discursos teóricos contemporáneos del fenómeno como anticipadores de ese

7. G. Dulac: "Le cinéma d'avant-garde", en H. Fescourt (dir.), *Le Cinéma des origines à nos jours*, París, Éditions du Cygne, 1932.

estatus del *a posteriori*, puesto que uno de los desafíos de la época es ocupar un lugar en una historia del cine en elaboración, con tanto más fervor en la medida en que el reconocimiento del cine depende de ella, que un determinado discurso participa de instancias de legitimación del cine, con las salas de repertorio, los cineclubes, las revistas que, a su propia manera, también "escriben" esta historia hecha de distinciones y rechazos, de rememoraciones y olvido.

En 1935, los pioneros de la historia del cine que fueron Bardèche y Brasillach (por otra parte, novelistas, dramaturgos, publicistas, críticos literarios en la prensa realista, fascista y luego nazi) están entre los primeros en volver a revisar este período no demasiado lejano en términos de años, pero que parece pertenecer a un tiempo muy distante en razón del pasaje al cine sonoro y de la posterior evolución del cine.[8] No hay en ellos cronología ni enumeración de las diversas vanguardias, ni una definición de ese término.

Distinguen –para el caso de Francia– a los jóvenes autores reconocidos y a los "poetas de la pantalla": los primeros, que decepcionan las esperanzas depositadas en ellos, son Gance, L'Herbier, Epstein, Feyder y Delluc; los segundos, "que creyeron poder dar una traducción visual de los encantamientos de la música", son el "frío" Léger, el "encantador" Chomette, Man Ray, "el mejor", o Buñuel, cuyos poemas "se deshacen" debido a la falta de unidad... Sólo estos últimos son explícitamente vinculados a la noción "de vanguardia", mientras que a los otros se les acredita esta pertenencia ocasionalmente. Incluso se encuentra una sorprendente enumeración, a la distancia, donde Jacques de Baroncelli, Raymond Bernard, Léon Poirier y Victor Tourjansky son calificados, junto con L'Herbier, como "autores de vanguardia" (pág. 159). La expresión equivale aquí a precursor y apunta más bien a lo que se ha llamado "vanguardismo".

Se recuerda brevemente "la escuela de Louis Delluc" (pág. 243) y "el impresionismo" (a propósito de *Ramuntcho* [1918], de De Baroncelli, pág. 165), pero la noción no tiene la aplicación que imaginará Langlois después de la guerra. Una suerte particular le corresponde a *Entreacto*, "clásico del absurdo", que no es considerado, contrariamente a *Le Ballet mécanique* o a *Un perro andaluz*, incoherente o sin unidad, pues

8. M. Bardèche y R. Brasillac: *Histoire du cinéma*, París, Denoël & Steele, 1935.

los autores racionalizan el texto haciendo de él un sueño "después de una velada transcurrida en una feria popular" (pág. 254). Ese filme es para ellos la matriz de toda la obra posterior de René Clair.

El defecto inicial de los cineastas "artistas" (L'Herbier, Epstein, Mosjoukine) es el intelectualismo y el "caligarismo" (págs. 237-238).

Esto permite recordar el caso de Alemania, donde, según piensan los autores, "el propio filme comercial, al contrario de lo que había pasado en Francia, experimentó fuertemente la influencia de obras de vanguardia" (pág. 198).

La finalidad es de la misma vena que la de Georges Charensol en su *Panorama du cinéma*, de 1930, que rechazaba prácticamente el conjunto del cine francés con las argumentaciones de Delluc de comienzos de la década del veinte, como si el conjunto de la producción hubiera fracasado, con excepción de René Clair, a quien Charensol felicita por haber partido hacia el extranjero [...].[9]

En 1939, Francesco Pasinetti evoca más bien las "tendencias" o los "elementos" de vanguardia en Dulac o en Mosjoukine, las vinculaciones de *Das Kabinet des Doktor Caligari* (1919) (*El gabinete del Dr. Caligari*) con el teatro de vanguardia más que con una "vanguardia fílmica", y reserva ésta para los filmes como *Le Ballet mécanique*, *Jeux de reflets, de Lumière et de vitesse* (1923-1925) (*Juegos de reflejos, de luz y de* velocidad) y, sobre todo, para *Entreacto*, pero no incluye a Gance ni a Delluc.[10]

Jacques-Bernard Brunius, testigo, luego protagonista, de los movimientos de las décadas del veinte y sobre todo de la del treinta, publica en 1954 un ensayo sobre las corrientes innovadoras del cine francés que se caracteriza por la doble pertenencia del autor a la influencia surrealista y al teatro y al cine políticos en torno de Prévert, Renoir y del Grupo Octubre. Sus textos datan de fines de las décadas del treinta y del cuarenta, y bien hubieran podido tener lugar en el "debate" que opone a Langlois, Weinberg, Sadoul y a otros en el período 1947-1948.

Brunius se interroga *in fine* sobre "la necesidad de una nueva vanguardia" vinculada ante todo, según él, a la restricción de los campos

9. G. Charensol: "Le cinéma français", en *Le Rouge et le Noir*, julio de 1928 y *Panorama du cinéma*, París, Kra, 1930.

10. F. Pasinetti: *Storia del cinema*, Roma, Bianco e Nero, 1939, págs. 65, 74-76, 105-108.

de investigación que el cine se ha infligido a sí mismo, a su espíritu de seriedad (es "endomingado", "lleva su paraguas"), pero antes procede a recortes en tendencias (se distinguen cuatro "vanguardias", llegando, por ejemplo, a delimitaciones tan arbitrarias como para hacer de Delluc, por ejemplo, el representante único de una corriente) y, ante todo, perpetúa la línea surrealista de hostilidad al manierismo simbolista de la llamada Vanguardia Francesa. Afectación, "pompierismo", gongorismo son las apreciaciones más corrientes con respecto a L'Herbier, Epstein y otros aficionados a los efectos visuales "puros", mientras que valoriza a Renoir, Cavalcanti, Grémillon y Prévert.[11]

En 1968, Jean-André Fieschi y Noël Burch, en un estudio titulado significativamente "la primera ola", emprendieron la reevaluación de ese cine olvidado. Su enfoque tuvo una prolongación en la televisión, con una emisión de "Cineastas de nuestro tiempo", programada para comienzos del verano de 1968, donde se exhibían, numerosos fragmentos de los filmes de Dulac, Delluc, L'Herbier, etc., en copias coloreadas, hoy desaparecidas en el incendio que se llevó una parte esencial de las colecciones de la Cinemateca Francesa. Pero el contexto intelectual y social no resultó favorable para este redescubrimiento que prolongaba y proseguía el trabajo de Noël Burch (*Praxis du cinéma*, *Marcel L'Herbier*), con lo que de nuevo volvió a quedar oculto. ¡Hoy en día, el estado de la bibliografía sobre el período y sus protagonistas en Francia sigue siendo de una asombrosa pobreza! Las obras esenciales están en otras lenguas y lo mismo sucede con las reediciones de textos. Cuando se edita una *Histoire du cinéma français* en dos gruesos volúmenes, se la hace comenzar en el cine "sonoro".[12] Las restauraciones de los Archives du filme, fuera de las espectaculares operaciones en torno de Abel Gance, han pasado desapercibidas. De esta manera, una reciente difusión en la televisión de *L'Homme du large* (1919) (*El hombre generoso*), de L'Herbier, que había dado lugar a un importante trabajo de restauración a partir de elementos encontrados en los archivos del cineasta, con su colaboración, permaneció sin poder ser vista o negada. Cuando la televisión programa el filme (ARTE), la crítica ignora o denigra el filme...[13]

11. *En marge du cinéma français*, París, Arcanes, 1954.

12. P. Billard (tomo 1, "L'Âge classique") y J.-M. Frodon (tomo 2, "L'Âge moderne"), París, Flammarion, 1995.

13. El ejemplo más sorprendente es un artículo de Vincent Ostria en

En las décadas del setenta y del ochenta, dos investigadores norteamericanos son los que más decisivamente contribuyen con este período del cine francés. Son los primeros en volver a examinarlo sobre bases metodológicas sólidas, con exigencias de rigor y, sobre todo, saliendo del modelo histórico de los "grandes cineastas", de las "escuelas", que es el destino de todos los críticos e historiadores anteriores. En 1974, David Bordwell[14] dedica una tesis al "Cine impresionista francés". En cierto sentido adopta una categoría que procedía, como se ha visto, de una de las más discutibles construcciones estilísticas. Sin embargo, al reexaminar el conjunto de teorías, las respectivas posiciones de los cineastas y de los críticos, y al darle su lugar al contexto cultural y a la implementación de las instituciones del tipo ediciones, revistas, salas especializadas, cineclubes, Bordwell desplaza la cuestión o contribuye a hacerlo. Diez años después, Richard Abel entrega una suma sobre ese cine francés entre 1919 y 1929 que comprende todas las corrientes y desarrolla profundamente el conjunto de cuestiones vinculadas a las instituciones, con la recepción, recurriendo a fuentes primarias que habían permanecido inexploradas hasta entonces.[15] No soslaya los filmes, a los que les dedica muchos análisis y descripciones, pero no los considera por sí solos.

Si bien Bordwell admitía la noción de "impresionismo" e intentaba construir a partir de ella un análisis del cine artístico del momento, Abel interroga, en cambio, esta noción, debida en especial a Langlois, a partir de menciones parciales de esa expresión en sentidos muy diversos, en ciertos autores, críticos o realizadores (sobre todo en Dulac). Distingue tres acepciones de la expresión vinculadas una a la pintura (en Delluc), la otra a la música (en L'Herbier) y la tercera a la psicología, a la interioridad (en Dulac). En realidad, se aprecia bien que esas corrientes de

L'Humanité-dimanche, del 14-15 de diciembre de 2002, pág. 28: "Cinéma français. Et vint la parole"; en lo que se considera la presentación de *L'Homme du large*, sólo recuerda a regañadientes y con desprecio a los cineastas de la década del veinte para concluir que los franceses "realmente no tuvieron autores con altura hasta el advenimiento del cine sonoro".

14. David Bordwell: "French Impressionism Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film style", tesis inédita, University of Iowa, diciembre de 1974.

15. R. Abel: *French Cinema The First Wave 1915-1929*, Princeton University Press, 1984.

pensamiento, y las conexiones que tienen con los movimientos artísticos "tradicionales", se inscriben en la evolución de las doctrinas estéticas de fines del siglo XIX, que van del simbolismo al modernismo. Abel sostiene que el modernismo fue de alguna manera *cubierto* por esta referencia al impresionismo que saca ese cine de la subjetividad, de la interioridad, y que no permite ver en absoluto la dimensión moderna o modernista que sin embargo es patente.[16]

Después de varias discusiones terminológicas referidas a las diferentes "épocas", la enumeración de las "Vanguardias" en Francia, Abel es el primero en aplicarse de manera tan apuntalada, documentada, al problema planteando de entrada, el hecho de que "algo cojea con los términos y las categorías" (pág. 279) y, sobre todo, propone una alternativa a esas clasificaciones y discusiones a veces esencialistas al hablar de "narrativa de vanguardia". Según él, se ha "sacrificado" y "desconocido" esa importante corriente a partir de una acepción estrecha de la vanguardia como antitética con respecto a lo narrativo. Bordwell ya decía que la industria del cine francés se había mostrado receptiva, acogedora, con "la vanguardia".

Esos dos avances en la investigación del cine francés de la década del veinte, ignoradas en Francia por la mayoría de los no especializados, generaron dos trabajos franceses de desigual envergadura, dos tesis, una llevada a cabo en la universidad, en 1995, por parte de Noureddine Ghali sobre "La vanguardia cinematográfica en Francia en la década del veinte" y otra, en 1999, en la École des Chartes por parte de Christophe Gauthier, "La pasión del cine. Cinéfilos, cineclubes y salas especializadas en París desde 1920 a 1929".

Ghali volvió a examinar el conjunto de puntos de vista, tanto los de la época como los posteriores. Pero al restringir la cuestión únicamente a los discursos críticos o de proclama, con exclusión no sólo de los filmes, sino de cualquier otro parámetro de naturaleza socioeconómica, incluso de los discursos extracinematográficos, concluyó en una autodefinición de su objeto. Al no definir la noción de vanguardia, prorrogó el

16. En *Albatros, des Russes à Paris 1919-1929*, Milán-París, Mazzotta-Cinémathèque française, 1995, intentamos concretar esta visión de las cosas en el caso preciso de la productora Ermolieff, luego Albatros, a través de la cuestión nodal de la escenografía y el vestuario, de la interpretación del actor y del afiche en relación con la narración y la dramaturgia.

conjunto de ambigüedades que se han venido señalando desde nuestra introducción, viendo tan sólo en el uso de la *palabra* el indicador del surgimiento de un "grupo" a partir de 1918... El gran mérito y la riqueza de su obra obedecen a la revisión muy amplia de la prensa de la época a la que se aplicó y a la restitución que hace de las diversas opiniones en juego. De alguna manera desarrolla uno de los aspectos que Abel había abordado en su libro, en particular a propósito de las revistas, los cineclubes, las conferencias, las exposiciones. Pero, por más abundantes que sean, las fuentes no pueden hablar por sí mismas y, al faltar el marco de inteligibilidad, el autor fracasa en la constitución de su objeto.[17]

Por su parte, Gauthier establece una muy documentada situación de los lugares, explotando fuentes primarias desdeñadas hasta entonces. Ubica su enfoque en una perspectiva de historia cultural, la de la legitimación artística del cine, adhiriendo tal vez demasiado a los valores en juego, lo que atenúa el alcance de su análisis, pero su trabajo permite salir al fin únicamente de las consideraciones estéticas en beneficio de la constitución del "hecho cinematográfico" en el sentido amplio.[18]

Hay que recordar que en la década del veinte habría resultado ilusorio hablar de la vanguardia como de un movimiento unitario y transnacional. Sin embargo, la circulación de filmes y teorías en las redes editoriales, en salas y cineclubes construyen progresivamente esa entidad. La FIFO –después de iniciativas más modestas, parciales, de las que habría que hacer un inventario minucioso– ofrecerá una plataforma a esta hipótesis al reunir una gran cantidad de esos filmes en una exposición y en una serie de proyecciones en las que convivían Chaplin y Dreyer, Man Ray y Richter. Como toda manifestación de ese tipo, su programación dio existencia concreta a un conjunto de acercamientos que antes podían ser pura especulación, y constituyó la entidad "cine de vanguardia" transnacional y transgenérica. El congreso de La Sarraz (el CICI) tratará de darle a esta entidad su territorio "libre" al preconizar la conquista de una autonomía financiera y organizativa que el segundo congreso, el de Bruselas, no conseguirá implementar.

17. N. Ghali: *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, París, Paris-Expérimental, 1995.

18. C. Gauthier: *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, París, AFRHC-École Nationale des Chartes, 1999.

Esos dos momentos (que condensan toda una serie de iniciativas contemporáneas o anteriores) tienen sus correlatos en los diferentes estudios históricos o temáticos que se desarrollaron a continuación según dos ejes: uno, global, que trata "el" cine de vanguardia –o el cine experimental–; el otro, monográfico, que analiza en detalle un movimiento, una corriente, un autor o un filme y, sobre todo, tal o cual de esas manifestaciones, de reagrupamiento. De esta manera, la FIFO propició en 1979 numerosas publicaciones en Alemania orientadas a reconstruir los programas y las listas de obras expuestas, las conferencias y los artículos que acompañaron esta manifestación. Desafortunadamente, el cine no tuvo el lugar que le correspondía en esos estudios, muy a menudo procedentes de la historia del arte y de la fotografía.[19] Con referencia al Congreso Internacional del Cine Independiente de La Sarraz, el mismo año, 1979, asiste al surgimiento de un conjunto de materiales que documentan el acontecimiento,[20] y luego, en 1930, su edición en Bruselas.[21] En el mismo orden de ideas, la Filme Liga holandesa (1927-1933), a la que se le dedica una retrospectiva en Bolonia, a su vez da lugar a una documentación con los textos programáticos, manifiestos y la trascripción de conferencias, debates y controversias.[22] Esta nueva tendencia en la historiografía de la vanguardia resulta extremadamente valiosa, puesto que aborda los propios acontecimientos que permitieron intercambios y debates que son la matriz de toda una serie de discursos estéticos e históricos. De esta manera, esclarece un importante tramo de

19. Además de la reedición del libro-catálogo de Hans Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Berlín, Hermann Reckendorf, 1929 (reed. Zúrich, Hans Rohr, 1968), es preciso señalar la reedición del catálogo *International Austellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto, Stuttgart 1929*, Stuttgart, DVA, 1979; *Film und Foto. Deer zwanzigeer Jahre*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1979 y Helma Schleif (dir.): *Stationen der moderne im film I, FIFO, Stuttgart 1919*, Berlín, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1988.

20. Freddy Buache (dir.): *Le Film indépendant et d'avant-garde à la fin du muet* 1 y 2, Lausana, Travelling/Documents de la Cinémathèque suisse, n° 55, 1979 y n° 56-57, 1980; más recientemente, Roland Cosandey, Thomas Tode (dir.): "Le premier congrès international du cinéma indépendant La Sarraz, septembre 1929", en *Archives*, n° 84, abril de 2000.

21. Véase el primer capítulo de Laura Vichi, *Henri Storck*, *op. cit.*

22. Francesco Bono (dir.): *Film Liga 1927-1933*, Bolonia, Giornate internazionali di Studio e documentazione sul cinema, 1991.

la recepción de ese cine que incluía una dimensión de performance más fuerte que el cine estándar.

Cuando se actualiza esta dimensión "efímera", pero que pertenece con propiedad a esa clase de filmes, el enfoque global que encadena los filmes y los países en una vasta síntesis se muestra insuficiente. Así, el librito de Peter Weiss, *Cinéma d'avant-garde*, escrito entre 1953 y 1954 en Suecia, publicado en 1988 en Alemania y luego en Francia, distingue precursores, se demora en la década del veinte, luego en la del treinta, y se interesa en los movimientos de cine experimental de posguerra en Estados Unidos y Europa. La perspectiva histórica es caricaturescamente finalista (se considera a Marey y Méliès en función de hipótesis posteriores, en cada filme "ya" se distingue esto o aquello). El texto se apoya sobre todo en descripciones de filmes y en enumeraciones de títulos reunidos en la categoría bastante general de "formal". La *Histoire du cinéma expérimental* de Jean Mitry, publicada en 1971, no incurre en las mismas reservas puesto que el autor adopta una perspectiva histórica más detallada y se aplica de manera profunda a las diversas corrientes que ha definido: la escuela soviética, el surrealismo, la escuela documental, el cine directo, el *underground*, pese a que se puedan discutir las categorías empleadas y las escansiones históricas (desde los precursores hasta las secuelas). El conjunto de su enfoque está regido por temas que son "cine y pintura", "literatura y cine", "música visual", "abstracción", es decir, que resultan de la confrontación del cine con "las otras artes". Como en todas las obras de Mitry, el propósito es, sin embargo, a menudo prescriptivo: procede a realizar evaluaciones.[23]

La obra de Paolo Bertetto, *Il Cinema d'avanguardia 1910-1930*, que data de 1983, es una antología que publica guiones y proyectos de filmes (sin distinguir los proyectos realizados –como *Entreacto*– y los poemas cinematográficos), y escritos teóricos y críticos esencialmente debidos a dadaístas y surrealistas. En su presentación, Bertetto centra su principio de enfoque en la especificidad, a la que por esa época la

23. Los problemas estéticos abordados por Mitry son, a partir de entonces, retomados sobre bases más sistemáticas y, sobre todo, desligadas de las hipótesis a menudo normativas del autor. Así, recientemente, la tesis de Laurent Guido sobre "las teorías del ritmo en el cine francés entre 1920 y 1930" (Universidad de Lausana, 2004) o sus estudios sobre la musicalización (*1895*, n° 38, "Músique!", octubre de 2002).

semiología del cine le volvía a rendir honores. La insistencia recae en la definición "negativa" (por el rechazo) del cine de vanguardia que se plantea oponiéndose.

Patrick de Haas, con su *Cinéma intégral*, reducción de una tesis universitaria, limita su objeto a la tendencia cinematográfica procedente de la pintura, sobre la base de una crisis en las artes plásticas.[24] Este enfoque presenta el interés de comprometerse en un examen problematizado del período en que el cine llega, si no a resolver, en todo caso a retomar y desplazar una cierta cantidad de cuestiones que la pintura había enunciado y que no encuentran respuestas en su espacio propio. La importancia otorgada a los constituyentes del filme –movimiento, luz, mecanismo– y el interés por los filmes autorreflexivos inscriben este enfoque en la corriente del modernismo a la Greenberg. Es también el caso de Standish Lawder en su obra sobre *Le Ballet mécanique*, análisis detallado de ese filme, pero que también contiene una primera parte que trata sobre el cine "abstracto", "cubista".[25]

La mayoría de las publicaciones recientes han adoptado la opción de analizar un *corpus* restringido de filmes, un movimiento, incluso un autor. El cine surrealista, abordado hace mucho tiempo por Odette y Alain Virmaux en un sentido muy amplio,[26] dio lugar a estudios más detallados, particularmente en Estados Unidos,[27] mientras que algunos filmes "faros" se hunden bajo el peso de las glosas e interpretaciones (*Un perro andaluz*, en particular). En el campo alemán, la parte correspondiente a Hans Richter sigue siendo aplastante. El propio cineasta escribió mucho, publicó y orientó con ello la visión de los acontecimientos según su perspectiva, hasta el extremo de que se ha podido cuestionar la suerte que le reservó a su amigo Eggeling luego de su brutal desaparición. Pero comienzan a aparecer estudios despegados de la

24. P. de Haas: *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, París, Transédition, 1985.

25. Standish D. Lawder: *The Cubist Cinema*, Nueva York, New York University Press, 1975 (ed. francesa, *Le Cinéma cubiste*, París, Paris-Expérimental, 1994).

26. A. y O. Virmaux (dir.): *Les Surréalistes et le cinéma*, París, Seguers, 1976. Ese libro significó el relevo de la bastante mediocre obra de Ado Kyrou: *Le Surréalisme au cinéma*, París, Le Terrain Vague, 1963.

27. Rudolph E. Kuenzli (dir.): *Dada and Surrealist Filme*, Nueva York, Locker & Owens, 1987.

reverencia al maestro, lo que permite una mejor apreciación de su complejo itinerario.[28] Walter Ruttmann, durante mucho tiempo mantenido en segundo plano en razón de su comprometedor itinerario político, ha sido documentado de manera muy completa a fines de la década del ochenta gracias a los Freunde der Deutschen Kinemathek.[29] El enfoque por país –que, como hemos visto, tratándose de Francia ha sido muy abundante– se desarrolla asimismo referido a Japón con Marianne Lewinsky,[30] a Estados Unidos con Horak[31] y a Cataluña con Román Gubern.[32] En muchos casos, los historiadores, si no vuelven a interrogar la categoría "cine de vanguardia" que se subsume en su *corpus*, estudian más de cerca los vínculos, los intercambios, la contaminación entre el cine experimental o independiente y el cine industrial y comercial. Incluso se llega a comprobar, en Estados Unidos, que "conjuntamente, Florey,[33] Vorkapich, Toland, Menzies y Fitzgerald demostraron que era posible hacer un paréntesis vanguardista antes de volver al regazo de los estudios con un acrecentado prestigio", que la obra de Florey "demuestra que es posible una armonía entre Hollywood y la vanguardia"...

En el campo de la investigación histórica y crítica, la última corriente teórica que problematizó sobre nuevas bases la cuestión del cine de vanguardia está vinculada a los desarrollos de las investigaciones sobre el cine "de los primeros tiempos", que tuvo su auge en 1978 y conmovió profundamente toda la historiografía del cine tanto en el plano de los métodos como en el de los objetos. La cercanía de ciertos rasgos formales –que no se les habían escapado a los propios cineastas de la década

28. Stephen C. Foster (dir.): *Hans Richter, Activism, Modernisms and the Avant-Garde*, Cambridge, MIT Press, 1998.

29. Jeanpaul Goergen (dir.): *Walter Ruttmann Eine Dokumentation*, Berlín (oeste), Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989.

30. M. Lewinsky-Straüli: "Une avant-garde au Japon: Une page folle de Kinugasa Teinosuke, 1926", en *Archives*, nº 15, junio de 1988, e "Internationale und nationale Avantgarde in Japan" (tesis de la Universidad de Zúrich).

31. Christopher Horak (dir.): *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.

32. Román Gubern: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

33. Brian Taves: "Robert Florey and The Hollywood Avant-garde", en *Unseen Cinema* (incluido en J.-M Bouhours, B. Posner e I. Ribadeau-Dumas (dir.), *En marge de Hollywood*, *op. cit.*, págs. 112-119.

del veinte (René Clair, Hans Richter), luego de las del sesenta y del setenta (Warhol, Ken Jacobs, Werner Nekes)– entre el cine "primitivo", los trucos, los efectos *disnarrativos*, discontinuidades, atracciones, etc. y el posicionamiento de vanguardia, que se había ocultado en beneficio de una investigación orientada hacia la pintura modernista y la "pureza" del medio (Lawder), inspiraron a varios investigadores, como Noël Burch, Tom Gunning, Bart Testa.[34]

Aunque a término no se pueda sostener con seriedad que el proyecto de los agentes comprometidos en la producción de los filmes "de los primeros tiempos" pueda coincidir con el de los artistas de vanguardias, se ha podido comprobar en más de un caso que esos dominios no resultaban tan estancos como se podría creer, que no se trataba sin duda de los protagonistas más alejados posibles en el seno del campo cinematográfico y que estaba todo para ganar si se los confrontaba no tanto para postular su similitud sino para dibujar mejor sus respectivos contornos y estudiar su permeabilidad recíproca, que se podrá considerar a voluntad en términos de influencias, de intertextos o de mestizaje antes de mensurar la dimensión social de esos parentescos. Por cierto que no resulta indiferente que se haya sustraído el enfoque del cine de vanguardia de un modelo estético que hacía de él un dominio reservado, elegido, elitista, el parangón de la pureza en relación con el compromiso del comercio y de la cultura de masas en la medida en que la empresa vanguardista –si se la quiere distinguir de la nebulosa modernista– no entra en esta óptica antitética con su proyecto a término extraartístico.

Sin duda, las prácticas artísticas de fines del siglo XX y principio del XXI –así como sus comienzos, que son muy anteriores a este período–, volcadas hacia la mezcla de los medios, la performance y la instalación, más globalmente las "actitudes" y las formas de vida y de socialidad implicadas en el gesto artístico, nos permiten ver mejor lo que se destaca en esas dimensiones en los cines de vanguardia.

34. Un reciente coloquio organizado en Viena fue enteramente dedicado a este enfoque, "Symposium. Das Frühe Kino und die Avantgarde" (Viena, 8-13 de marzo de 2002), que dio lugar, en Canadá, a una programación, *Back and Forth. Early Cinema and the Avant-garde*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992 (Bart Testa, dir.).

ANEXOS

Documentos

MAIAKOVSKI: EL CINEMATÓGRAFO,
LEGISLADOR DE UNA "MODA" ESTÉTICA[1]

> En ese punto el arte y la vida se encuentran tan intrínsecamente ligados que, si no hubieran existido las Olimpíadas, Grecia tal vez hubiera dado las velas negras de los ascetas-místicos.
>
> TOULON

Queda aún una vasta cuestión no tratada en el estudio del cinematógrafo. "Bajo la influencia del cine, ¿cómo cambian las fronteras de la mentalidad humana y cuántos embates ha asestado su aparición a la febril pulsación de la vida urbana?"

Considerad el cuadro de cualquier ciudad, por ejemplo Moscú.

Un escritor rebosante de ingenio señalaba:

"Quitarle a la ciudad su estandarte significa quitarle su sentido, con lo que la ciudad se parecerá a un inmenso idiota negro."

Quitarle a la ciudad las miradas de las lámparas eléctricas significa dejarla ciega, privarla de la vista. En vez de ojos vivaces y brillantes, los párpados cerrados de las ventanas son las que os mirarán, y durante ese tiempo, cuando en toda la extensión de un largo bulevar sólo nos alum-

1. En 1970, la revista *Voprosy literatury*, nº 8 (Moscú) publica diecinueve de entre unos cuarenta artículos aparecidos en el *Kino-journal* entre mayo de 1914 y septiembre de 1915, artículos firmados con diversos seudónimos que los investigadores atribuyen a Maiakovski. Agradecemos a Leonid Heller y Antoine Cattin.

bran 25 faroles hasta casa, 90 cinematógrafos de la ciudad sumergen a 18.000 pupilas en la noche negra.

Y si se toman los inmensos y pintorescos afiches artísticos (los primeros de gran formato fueron traídos a la ciudad por el cine), entregan de inmediato una representación completa y exterior de la ciudad, con la brillante electricidad, las disonancias de los faroles multicolores.

El cine ha cambiado el maquillaje de la ciudad.

Luego vale la pena echar una ojeada a la muchedumbre que va al cine, a sus ondulantes alineaciones, sus rostros cambiantes y compararlos con los rostros del pasado cercano, aún presente en la memoria de muchos; ¡qué diferencia!

Allí, entre los viejos, rostros idénticos, sobre los cuales se refleja (como si fueran extraídos de la piedra) la voluntad tranquila, la eterna sumisión a una idea clara.

Aquí, una alegre sonrisa es reemplazada por la expresión del odio, el odio, por la iluminación del amor, el amor, por la máscara del horror... ¿Qué es, pues, lo que ha cambiado así al hombre, lo que ha hecho tan cortas sus emociones?

Al hombre del pasado, el mundo le parecía lejano y gigantesco y, en consecuencia, incomprensible.

De ahí esta resignación a cualquier fuerza desconocida y acaso extraña.

Las desdichas de los otros llegan después de un año por caminos impracticables: de ahí la tranquilidad de las pequeñas aldeas; la gente es eternamente la misma: de ahí esa constancia tanto en el amor como en el odio.

Pero hoy los trenes y los aeroplanos han borrado la distancia, los periódicos aportan cotidianamente las noticias sangrientas de las pequeñas y las grandes guerras, se puede caminar por las calles durante un año entero y no encontrar dos veces el mismo rostro.

De ahí el nerviosismo, la violencia del hombre de hoy.

Sus dramas son las chispas impetuosas pero breves del magnesio, su alegría se apaga en quince minutos, como en el cinematógrafo.

Y el teatro contemporáneo debe apropiarse de toda esta vida estimulante y dinámica, volverla tan breve como en realidad es debido al cambio de sentimientos.

Pero nuestros teatros se levantan en las plazas, como inmensas y negras supervivencias del tiempo pasado.

Pues en nuestro siglo de la electricidad, de los esmóquines, de los paisajes de pancartas en los teatros, aún se han conservado los bucles de los tiempos de Catalina, las canastas, la hipocondría de Chéjov, la bota lustrada de Ostrovsky.

Por eso el cine está lleno de jóvenes nuevos.

Captó la necesidad del hombre contemporáneo, su deseo de cambio eterno y agitado.

En efecto, el cine es por el momento el único que ha reflejado la necesidad de teatro que experimenta el hombre de hoy.

El cine ha sentido la pulsación de la vida contemporánea y ha acelerado su latido febril.

Y si se les da la razón a los que afirmaban que Londres, que sus brumas no eran conocidas por nadie antes de su representación en los grandes cuadros del arte pictórico, entonces se puede decir fácilmente que toda la vida contemporánea, sus nervios latientes, la prisa sobrehumana de su carrera, de sus rostros caleidoscópicos, su eterna aspiración a sensaciones siempre nuevas, todo eso no era conocido por nadie antes de la aparición del cinematógrafo.

N-i, *Kino-journal*, 1914

Maiakovski: el cinematógrafo y la literatura

Únicamente el reflejo de algún hecho en la literatura la pone en relación con él, como con una fuerza.
GEORG BRANDES[2]

No es la literatura trasmitida sino la vida imaginada la que hace la gloria del teatro.
CRAIG[3]

La fuerza de algún nuevo debut –en el arte o en la vida–, su necesidad, la profundidad de su penetración en la psicología del hombre puede ser medida y verificada solamente por la fuerza de su penetración en las Bellas Letras y la literatura crítica.

Esto concierne a cada fenómeno. Ante todo, la posibilidad de la apa-

2. Crítico literario danés (1842-1927).
3. Edward Gordon Craig, director inglés, decorador y teórico del teatro, trabajó en el Teatro de Arte de Moscú (1872-1966).

rición de un fenómeno conocido es prevista por las novelas fantásticas o utópicas; luego de lo cual la literatura crítica ilumina el cambio de relieve de la mentalidad humana que producen; finalmente, los novelistas lo toman como un fenómeno de empuje vital eternamente presente, y los poetas le reservan tal o cual lugar en su ciclo de formas artísticas.

Tomemos, por ejemplo, la aeroestación. Inicialmente, en las líneas de Julio Verne se dibujaba lo fantástico de los vuelos llenos de riesgos; extraños pero seductores dirigibles se perfilaban grandiosos. Era la época del presentimiento de los hombres-pájaros.

Varios años después, cuando los primeros pilotos-héroes se apresuraban a recorrer el cielo difundiendo su grito en el infinito, en la grandeza del reino del aire, en el mágico cambio del psiquismo humano, resucitó la hermosa leyenda de Ícaro.

Ahora resulta difícil encontrar una línea impresa en la que no se cante a la belleza de los "soleados abejorros".

Encontramos una completa analogía con ese cortejo victorioso (solamente en el dominio del arte) al estudiar la cuestión del cine.

Hace mucho tiempo que nació la idea de un teatro sobre la pantalla y la emisión mecánica simultánea de sonido.

Así, ya en las hermosas utopías de Maur o de Belam, en sus reflexiones sobre la vida en los siglos futuros, se encontraba la idea clara de un nuevo teatro donde la gente, oprimiendo algún botón, viera sobre la pantalla toda la inmensidad de la vida sin salir de su habitación, escuchando las voces claras de actores que habrían hablado en algún momento y en algún lugar.

La vida se puso a realizar ese hermoso y viejo cuento.

Al comienzo éramos algo incrédulos con respecto al resplandor de la electricidad, iluminando pequeñas telas, con respecto a esas fotografías que se movían; temíamos la muerte del teatro y no queríamos ver en todo eso nada más que la profanación del arte.

Pero el tiempo pasó.

Ya nos pusimos a dibujar los contornos de la nueva mentalidad humana. La gente de la ciudad, de humor pasajero, se puso a exigirle al teatro reflejos apresurados de la vida siempre cambiante, a mirar con desconfianza las construcciones de los antiguos teatros, torturando a los espectadores durante cinco o seis horas, a veces incluso durante dos días (*Los hermanos Karamazov*, en el teatro artístico).

La gente que iba al cine en principio por curiosidad o costumbre se planteó la cuestión de la importancia del cine para el hombre de hoy.

Aparecieron artículos críticos sobre el cine firmados por el *leader* de nuestros simbolistas, Andrei Biely. Allí, el autor se detiene detalladamente en la "modernidad" del cine.

Después de él, en muchas novelas y *nouvelles*, ya se trataba el cine como a un viejo conocido, por ejemplo, en Verbitskaia.

Finalmente, los poetas de la ciudad, como Alexandre Roslavlev, escriben versos que cantan la "vida sobre la pantalla de la tela".[4]

Esta pequeña enumeración en la literatura demuestra ya claramente cuán profunda es la necesidad que siente el hombre moderno por el cine y desde hace cuánto tiempo podía adivinarse, en la historia del hombre, la posibilidad de su aparición.

La literatura muestra el campo de acción del cine. El significado artístico de éste aparece claramente al procurar saber hasta qué punto el cine puede ser considerado como creador de valores artísticos y no como simple repetidor de la producción literaria. Esta cuestión exige un examen particular.

De ahora en más, se puede comprobar con certeza que el reconocimiento del derecho de independencia y de existencia sensata del cine ha arraigado profundamente en la vida cotidiana. La confirmación de ese derecho por la literatura debe considerar como indispensable y lógica la consecuencia de lo que se ha dicho antes, confirmando una vez más el acierto del aforismo "la literatura es el espejo de la vida".

A. Vlodimerov, *Kino-journal*, 1915

Fernand Léger, *Viva Relâche*[5]

La ruptura, el quiebre con el *ballet* tradicional.

La luz, dueña del mundo y de la escena, el juego de imprevistos–

4. La cita está tomada del poema "Au cinématographe" (A. Roslavlev: "Dans la Tour", en *Poèmes*, Libro primero, 1907).

5. Este texto, que no figura en los escritos sobre arte de Fernand Léger (*Fonction de la peinture*), fue publicado en *Paris-Midi*, el 17 de diciembre de 1924, y en Alemania, en *Der Querschnitt* (nº 5/1, 1925, pág. 132), donde estaba acompañado por el texto-programa de *Relâche*, de Picabia-Satie.

Los ritmos de los hombres negros, de los hombres blancos –el bonito *pompier*– la hermosa bailarina.

Una pantalla divertida, fantasiosa, burlesca, al diablo el guión y toda la literatura.

Rêlache es muchas patadas en muchos culos, consagrados o no.

Es una realización homogénea y exacta.

El tabique estanco que separa el *ballet* del *music hall* se ha roto.

El actor, el bailarín, el acróbata, la pantalla, la escena, todos esos medios para hacer un espectáculo se agrupan y se organizan. Un solo objetivo: darle vida a una escena.

Todos los prejuicios caen rodando.

[...]

En todo eso, a través de todo eso, una música que ya no es música, que es toda la nueva música; algo imponderable, neto, no situado, ya no se sabe. No proviene de la orquesta, está por encima de la orquesta, está en el *plató* –en la sala– bajo la sala, en las piernas de las bailarinas, en las lámparas eléctricas, detrás de los proyectores, es la música del más joven músico francés.

Es una música luminosa, eléctrica, cinematográfica. Es algo nuevo, enteramente nuevo, de una liviandad increíble y de un dibujo muy seguro.

Está perfectamente regulado, aunque no lo parezca.

Un espectáculo homogéneo, un bloque elástico hasta el infinito. Jean Borlin evolucionando graciosamente en ese espejismo muy actual, con soltura, resplandeciente, brillante, participando en la acción sin hacer de *vedette*, sin hacer "un agujero" en el conjunto; es el primer bailarín en haber comprendido eso; el valor del sacrificio personal por un conjunto de cualidades. Aparece, desaparece, en blanco, en negro, metálico, resplandeciente, discreto y se borra para dar lugar a valores iguales.

[...]

Madame Bonsdorff, flexible como un chorro de agua bajo el proyector, cruel, real, la vida graciosa en movimiento: el baño de luz que rompe los ojos, que embriaga los ojos, el resplandor seco y fluido de un vestido de princesa detrás de una carretilla de madera blanca.

[...]

El electricista en su uniforme azul, Dios moderno, emperador, rey, maestro de nosotros y de todos, está perdido en su cabina, seco, frío, lúcido, encuadrado por perspectivas de palancas relucientes, por pequeñas marcas rojas, azules, amarillas. Una sabia orquestación, un director de orquesta prodigioso que fabrica el día y la noche, el calor y el frío en el teclado metálico. Todos le temen, todos dependen de él. Ante el cronómetro, el segundo, el cuarto de segundo, la décima de segundo, va a interpretar toda esta bonita fantasía que tiene el aspecto de no estar regulada en absoluto, que tiene el aspecto... pues todo está regulado, querido, *temporización* del gesto, del movimiento, de los proyectores.

Durante varios meses Picabia ha arreglado los tiempos, los semitiempos, las décimas de tiempo, un mundo entero donde todo funciona con disciplina, exactitud, rigidez, mecánicamente, siempre sin que lo parezca...

El dibujo luminoso que corre sobre un fondo de terciopelo negro, la imagen móvil que se encuadra en el cuadrado de tela con todas las enormes fantasías que permite –el medio prodigioso, nuevo, de consecuencias ilimitadas–, al que solamente entrevemos.

El Cine está por nacer, atención –abrid los ojos–, del ritmo de cámara lenta al rápido del primer plano al pequeño infinito, toda la fantasía contenida en los libros y en el teatro se desencadenará –el guión, inútil, se aleja volando. La *vedette* nos desea buena suerte y desaparece– y entonces comenzamos a divertirnos verdaderamente, a utilizar los ojos para cosas que valen la pena.

Creedme, id al oculista, haced que os rehagan los ojos, los anteojos. El Cine va a comenzar... comienza... atención, ya está.

[...]

Con los maquinistas como priores, todo ese bonito mundo que acarrea cosas, bromista, que se ríe de todo y de nada –muy en su lugar– en el minuto preciso se ensambla, y cómo. Los artesanos del teatro, todos en su lugar para *Relâche*, sin que lo parezca...

Rolf de Maré se encuentra en todas y en ninguna parte, pegado a su escena, siempre adelante, siempre de pie, incansable, orientado hacia la novedad. Seguidlo, salid de los "*Mariés de la Tour Eiffel*". Necesita sentarse, ¡pero nunca en un sillón Luis XV! Es mundial por su esfuerzo, perseverante, incansable. Es ganador. Bravo *Relâche*-Satie-Picabia-Clair-el Electricista-el maquinista- el hermoso público muy joven o rejuvenecido-la hermosa sala-De Maré-Borlin-Borlin–De Maré, me quito el sombrero ante vosotros.

LÉON MOUSSINAC SOBRE TRES FILMES CONSIDERADOS DE VANGUARDIA

Vanguardia es una expresión fácil, vulgarmente empleada para designar los filmes más diversos y a veces de tendencias más opuestas. En realidad, así se quiere calificar obras concebidas y realizadas fuera de la industria cinematográfica propiamente dicha y que, sobre todo desde el punto de vista técnico, procuran alguna originalidad.

Les mystères du Château du Dé (1929), de Man Ray, confirma sin más lo que ya sabíamos de ese pintor, fotógrafo, cineasta gracias a *Emak-Bakia* (1926) y a *L'Étoile de mer* (1928). Lo que le interesa especialmente a Man Ray, admirable fotógrafo, es el aspecto plástico de las imágenes, la expresión íntima de éstas. Lo que parece atraerlo es el plano que hace cinematográfica una composición, lo que comanda el ritmo de un filme, y nada sobre las relaciones matemáticas de las imágenes. Se trata de una arquitectura hecha a ojo de buen cubero, que conserva el encanto de su incertidumbre, pero que a menudo no deja de ser algo cansadora y que se nos presenta como un divertimento inútil. Sólo la seducción actúa sobre el aspecto plástico de las imágenes, la voluntad y el espíritu que allí se revelan, pero eso no es suficiente para el cinematógrafo.

Un Chien andalou (*Un perro andaluz*), del español Buñuel, merece una atención más intensa, puesto que revela un claro temperamento de cineasta. El filme ha sido calificado como surrealista. Creo que el surrealismo vale más que todo eso. A lo sumo, se podría decir que la obra de Buñuel es de inspiración freudiana y que el virtuosismo original del cineasta es más un sadismo de moda que una crítica a la burguesía. Ese filme, que denota en su autor un cierto poder, deja una impresión malsana. Resultan lamentables tantas cualidades poéticas, de imaginación, al servicio de un divertimento decadente, de mal gusto. Buñuel cedió a un capricho. Se presiente que tiene suficiente personalidad como para reponerse y realizar una obra más sinceramente humana mediante la representación de una fantasía no menos incisiva que la de las imágenes de *Un perro andaluz*.

Lo que hace de ese filme una obra muy cercana al verdadero cine, mucho más cercana de lo que se encuentra el filme de Man Ray, es que el montaje, aunque hecho a ojo de "buen cubero", resulta logrado la mayor parte del tiempo. Luis Buñuel sabe repartir los valores: para decirlo resumidamente, tiene el sentido del cine, sabe instruir.

Con medios diversos y una virtud incluso cuestionable, esos tres filmes nos enseñan más sobre el cinematógrafo y su destino que las grandes maquinarias productoras de *vedettes* y de publicidad de las grandes firmas internacionales. El solo hecho de que merezcan ser discutidos basta para que se llame la atención sobre ellos.

Léon Moussinac: "Sur trois films dits 'd'avant-garde'", en *L'Humanité* del 6 de octubre de 1929, pág. 4.

ROBERT DESNOS: CINE DE VANGUARDIA

Un modo erróneo de pensar, debido a la persistente influencia de Oscar Wilde y de los estetas de 1890, influencia a la que debemos, entre otras, las manifestaciones de Jean Cocteau, ha creado en el cine una nefasta confusión.

Un respeto exagerado al arte, una mística de la expresión han llevado a todo un grupo de productores, actores y espectadores a la creación del cine llamado de vanguardia, notable por la rapidez con que sus producciones quedan fuera de moda, por su falta de emoción humana y el peligro que le hace correr a todo el cine.

Entiéndaseme. Cuando René Clair y Picabia realizaron *Entreacto*, Man Ray, *L'Étoile de mer* y Buñuel su admirable *Un perro andaluz*, no se trataba de crear una obra de arte o una estética nueva, sino de obedecer a movimientos profundos, originales y, en consecuencia, que necesitaban una forma nueva.

No, me refiero aquí a filmes de la especie de *L'Inhumaine* (*La inhumana*), *24 heures en 30 minutes*, *Le Montreur d'ombres*, etc.

No insistiré –o bien un poco– sobre el ridículo de nuestros actores. La comparación entre la fotografía de Bancroft y la de Jacques Catelain bastan para mostrar el grotesco y la vanidad de este último, al que debemos tomar como el prototipo del actor de vanguardia, así como Marcel L'Herbier es el prototipo del director.

En realidad, la vanguardia, en el cine, en la literatura, en el teatro, es una ficción. Quien pretenda contarse entre el número de esos revolucionarios timoratos, de hecho juega a la política del "hábito hace al monje".

Hermosas máscaras no bastan para crearnos una ilusión.

Para convenceros, bastaría con el truco de proyectar uno de vuestros filmes de mangas afaroladas antes o después de la admirable *The*

Wedding March (1926-1928) (*La marcha* nupcial), de Stroheim, en el que conviene saludar a un genio tan auténtico como Charlot y tan importante desde el punto de vista de la influencia. He ahí un filme humano en toda su emocionante y trágica belleza.

Sólo la franqueza es revolucionaria. La característica de toda reacción es la mentira y la falta de sinceridad. Esta franqueza es la que nos permite hoy colocar en el mismo plano a los verdaderos filmes revolucionarios, *El acorazado Potemkin*, *The Gold Rush* (1925) (*La quimera del* oro), *La marcha nupcial* y *Un perro andaluz*, mientras confundimos en las mismas tinieblas *La Chute de la maison Usher* (1927) (*La caída de la casa* Usher), donde se revela la falta de imaginación o, más bien, la imaginación paralizada de Epstein, *La inhumana*, *Paname n'est pas Paris*. De hecho, no existe otra *vanguardia* que el cine francés en su conjunto, ya se trate de las cine-novelas o de las producciones Nalpas-Gance (pobre Napoleón), Baroncelli y *tutti-quanti*. La cuestión es saber a la vanguardia de qué está.

Permítaseme no escribir el vocablo enérgico y definitivo que lo calificaría fácilmente.

Robert Desnos ; "Cinéma d'avant-garde", en *Documents*, nº 7, diciembre de 1929, págs. 385-387.

Bibliografía

Esta bibliografía se refiere a la vanguardia "histórica" y no al conjunto de movimientos que han sido vinculados a la noción considerada desde un punto de vista ahistórico.

1. Fuentes impresas

391 (1917-1924).
Action (1920-1922).
Arbeiterbühne und Film (1929-1930).
L'Art cinématographique, París, Félix Alcan (1926-1930).
Bifur (1929-1931).
Les Cahiers du Mois, nº 12 y 16-17 (1925).
Cercle et Carré (1930).
Cinéa-Ciné-pour-tous (1923-1932).
Ciné-Club (1947-1949).
Cinémagazine (1921-1933).
Ciné-Miroir (1922-1932).
Close-up (1926-1933).
CoBrA (1948-1951).
Le Crapouillot (1919, 1920, 1923, 1927).
DADA Zurich-Paris (1916-1922).
Documents (1929-1930).
L'Esprit nouveau (1920-1925).
Experimental Cinema (1930-1933).
Le Film (1916-1921).
La Gazette des Sept Arts (1922-1923).
Inquisitions (1936).
Kino-fot (1922).
Lef (1923-1926).

Littérature (1919-1924).
Le Mercure de France (1916- 1926)
Monde (1928-1932).
Nord-Sud (1917-1918).
Novy Lef (1927-1928).
Plans (1931-1932).
La Révolution surréaliste (1924-1929).
La Revue blanche (1891-1903).
La Revue du cinéma (1928-1931).
Le Rouge et le Noir (1928).
Schéma (1927).
SIC (1916-1919).
Le Surréalisme au service de la révolution (1930-1933).
Surréalisme (1924).
Vechtch Objet Gegenstand (1922).

Fuentes manuscritas

Fonds Epstein, CF/BIFI.
Fonds Clair, BNF/Arts du spectacle.
Fonds Albatros, CF/BIFI.
Fonds Autant-Lara, CS.

Vanguardia

Fuentes

Barrault, Émile: *Aux artistes : du passé et de l'avenir des beaux-arts, doctrine de Saint-Simon*, 1830.
Champfleury, Jules: "Courbet et Proudhon", en *Le Réalisme*, 1857 (reed., París, Hermann, 1973).
Laverdant, Gabriel-Désiré: *De la Mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, París, La Phalangue, 1845.
Lenin, Vladimir: *Que faire?* (*Œuvres complètes*: Moscú, Éditions du Progrès, 1965, t. V) (trad.cast.: *¿Qué hacer?*, Progreso, Moscú, [1902] 1981.)
Marinetti, Filippo Tomaso: *Le Futurisme*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1980.
Marinetti, Filippo Tomaso: *Les Mots en liberté*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1987.
Marx, Karl y Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei/Manifeste du Parti communiste*, París, Éditions Sociales, "Classiques du marxisme – édition bilingue", 1972 [1848] [trad. cast.: *Manifiesto del Partido Comunista*, Moscú, Progreso, 1990].

Mendès, Catulle: *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruselas, Auguste Brancart, 1884.
Proudhon, Pierre-Joseph: *Du principe de l'Art et de sa destination sociale*, París, 1863.
Rodrigues, Olinde: *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, París, Bossange Père, 1825.
Saint-Simon, Claude-Henry de: *Textes choisis*, París, Éditions sociales, "Classiques du Peuple", 1951.
Saint-Simon, Claude-Henry de: *Œuvres complètes*, 10 vol., París, Anthropos, 1966.
Zola, Émile: "Proudhon et Courbet", en *Le Bon Combat*, París, Hermann, 1974.

Ensayos, Historia, Estética, Crítica

Andreoli-de-Villers, Jean Pierre: *Le Premier Manifeste du futurisme*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986.
Archives du surréalisme: *Vers l'action politique* (julio de 1925-abril de 1926), París, Gallimard, 1988.
Archives du surréalisme: *Adhérer au Parti communiste?* (septiembre-diciembre de 1926), París, Gallimard, 1992.
Bénichou, Paul: *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'Âge romantique*, París, Gallimard, 1977 [trad. cast.: *El tiempo de los profetas: doctrinas de la época romántica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984].
Bénichou, Paul: *L'École du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, París, Gallimard, 1992.
Bénichou, Paul: *Le Sacre de l'écrivain. 1730-1830. Essais sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, Gallimard, 1996.
Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, París, Petite Bibliothèque Payot, 1992.
Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp (trad. al francés, *Héritage de ce temps*, París, Payot, 1978).
Bloch, Ernst y Eisler, Hans: "Art d'avant-garde et front Populaire", en *Neue Weltbühne*, 9 de diciembre de 1937 (trad. en *Travail théâtral*, nº 28-29, julio-diciembre de 1977, págs. 26-30).
Blumenkranz-Onimus, Noëmi: "Les manifestes futuristes: théorie et praxis", en col. "Recherches poïétiques", París, Klincksieck, 1975.
Blumenkranz, Noëmi: "Manifestes d'art plastique et avant-garde", en Jean-Claude Marcadé (dir.), *L'Écrit et l'Art 1*, Villeurbanne, Le nouveau musée/institut, 1993.
Böringher, Hannes: "Avant-garde. Geschichte einer Metapher", en *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. XXII, 1978, págs. 90-114.

Bonito Oliva, Achille (dir.): *Avanguardia Transavanguardia*, Milán, Electa, 1982.

Bourdieu, Pierre: "Champ intellectuel et projet créateur", en *Les Temps Modernes*, n° 246, noviembre de 1966.

Bourdieu, Pierre: "Sociologie de la perception artistique", en col. "Les Sciences humaines et l'œuvre d'art", Bruselas, Éditions de la Connaissance, 1969.

Bourdieu, Pierre: *Les Règles de l'art*, París, Seuil, 1992 [trad. cast.: *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995].

Benjamin, H. D. Buchloh [1977-1981]: *Formalisme et historicisme. Autoritarisme et régression*, Angers, Éditions Territoires, 1982.

Buren, Daniel ; Fauchereau, Serge y Sarkis, Pontus Hulten: "La Fin des avant-gardes", en *Quand les artistes font école. Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques 1988-1990*, París-Marsella, Amis de l'IHEAP, Musées de Marseille, Centre Pompidou, 2004, págs. 93-148, t. I.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974 y 1980 (trad. al inglés, *Theory of the Avant-Garde*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1984) [trad. cast.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ed. Península, 1987].

Calinescu, Matei: "'Avant-Garde'. Some Terminological Considerations", en *Yearbook of Comparative and General Literature*, 23, 1974.

Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

Crastre, Victor: "Le Drame du surréalisme (1924-1926)", en *Les Temps Modernes*, n° 34, julio de 1948, págs. 42-61, y n° 35, agosto de 1948, págs. 290-313.

Clark, Timothy J.: *The absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851* e *Images of the People Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1973.

Clark, Timothy J.: "Preliminaries to a Possible Treatment of Olimpia in 1865", *Screen*, vol. 21, n° 1, 1980.

Compagnon, Antoine: *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, París, Seuil, 1990.

Drucker, Johanna: *The Visible Word. Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

Duve, Thierry de: *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, París, Minuit, 1984.

Duve, Thierry de: *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, París, Minuit, 1989.

Egbert, Donald Drew: "The Idea of 'Avant-Garde' in Art and Politics", en *The American Historical Review*, vol. 73, n° 2, 1967.

Egbert, Donald Drew: *Social radicalism and the Arts: Western Europe*, Nueva York, Knopf, 1970.

Estival, Robert; Gaudy, Jean-Charles y Vergez, Gabrielle: *L'Avant-garde [bibliographie et étude sociologique des périodiques français utilisant le mot "avant-garde" entre 1794-1967]*, París, Bibliothèque nationale, 1968.

Golan, Romy: *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Green, Christopher: *Cubism and Its Enemies: Modern Mouvements and Reactions in French Art, 1916-1928*, New Haven, Yale University Press, 1987.

Greenberg, Clément [1961]: "Avant garde et kitsch", en *Art et culture. Essais critiques*, París, Macula, 1988.

Hadjinicolaou, Nicos: "Sur l'idéologie de l'avant-gardisme", en *Histoire et Critique des Arts*, n° 6, julio de 1978.

Kaufmann, Vincent: *Politique des groupes littéraires*, París, PUF, 1997.

Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1986 (trad. al francés, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, París, Macula, 1993) [trad. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].

Le Bot, Marc: *Peinture et Machinisme*, IIIª parte: "Idéologies de l'avant-garde", París, Klincksieck, 1973.

Lidsky, Paul: *Les Écrivains contre la Commune*, París, Maspero, 1982.

Lista, Giovanni: *Théâtre futuriste italien*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1976, 2 t.

Lista, Giovanni: Prefacio a F. T. Marinetti, *Le Futurisme (supra)*.

Lista, Giovanni: *De Chirico et l'avant-garde*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1983.

Lista, Giovanni: Prefacio a F. T. Marinetti, *Les mots en liberté (supra)*.

Lista, Giovanni: *Le futurisme, création et avant-garde*, París, Les Éditions de l'Amateur, 2000.

Lowy, Michaël y Sayre, Robert: *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, París, Payot, 1992 [trad. cast.: *Rebelión y melancolía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008].

Meffre, Liliane: *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Berna, Peter Lang, 1989.

Monsseigne, Alain: "Rôle et place de la photographie dans les revues d'avant-garde artistique en France", en col. *Le retour à l'ordre*, Université de Saint-Étienne, travaux VIII, CIEREC, 1986.

Morel, Jean-Pierre: *Le Roman insupportable. L'Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, París, Gallimard, 1985.

Nochlin, Linda: "The Invention of the Avant-Garde: France 1830-1880", en *Art News Annual*, 34 ,1968 (incluido en *The Politics of Vision*, Harper & Row, 1989).

Poggioli, Renato: *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, 1962 (trad. al inglés, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968).

Rébérioux, Madeleine: "Avant-garde esthétique et avant-garde politique: le socialisme français entre 1890 y 1914", en col. *Esthétique et marxisme*, París, UGE, col. "10/18", 1974, págs. 21-39.

Schaeffer, Jean-Marie: *L'Art de l'âge moderne*, París, Gallimard, 1992.
Seigel, Jerrold: *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830-1930*, Élisabeth Sifton Books, Vicking Penguin Inc., 1986 (trad. al francés, *Paris bohème 1830-1930*, París, Gallimard, 1991).
Shattuck, Roger: *The Banquet Years (The Origins of the Avant-garde in France, 1885 to World War I*, 1955 (trad. al francés, *Les Primitifs de l'Avant-garde*, París, Flammarion, 1974).
Schlatter, Christian: "La formation des avant-gardes françaises à partir de 1945", en *Poésure et peintrie*, catálogo de exposición, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1993, págs. 258-266.
Silver, Kenneth: *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
Tafuri, Manfredo: "Formalismo e avanguardia fra la NEP e il primo piano quinquennale", en Jean-Louis Cohen, Marco de Michelis y Manfredo Tafuri (dirs.), *URSS 1917-1978: la Città, l' Architettura*, Roma, Oficcina Edizioni, 1979.
Wind, Edgar [1963]: *Art et anarchie*, París, Gallimard, 1988 [trad. cast.: *Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967].
Wollen, Peter: "Manet: Modernism and Avant-Garde", en *Screen*, vol. 21, nº 2, 1980.
Zalambani, Maria: *L'Arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni 20*, Ravena, Longo, 1998.
Zeraffa, Michel: "Pré avant-garde et avant-garde: le tournant français du XX^{e} siècle", en *Les Conférences Vanier*, Otawa, Éditions Universitaires, 1981.
Actes de la recherche en sciences sociales, nº 88, junio de 1991, "Les avant-gardes".
Ligeia. Dossiers sur l'art, nºs 21-22-23-24, octubre de 1997-junio de 1998, "Cubo-futurisme".

Vanguardia y cine

(Con exclusión de trabajos o escritos monográficos sobre un filme)

Escritos de cineastas y escritores

Albert-Birot, Pierre: *Matoum et Tévibar*, Milán, Instituto editoriale Cisalpino, 1980.
Apollinaire, Guillaume: "L'Esprit nouveau et les poètes", en *Mercure de France*, nº 491, 1º de diciembre de 1918, págs. 385-396.
Aragon, Louis: "Du Sujet", "Du Décor", "Charlot sentimental", en *Œuvre poètique* [1918], t. 1, París, Livre-Club Diderot, 1974.
Aragon, Louis [1921]: *Anicet ou le panorama*, París, Gallimard, 1951.
Aragon, Louis [1923]: *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, París, Mercure de France, 1994.

Artaud, Antonin: *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1978, t. III.
Breton, André: "Comme dans un bois", en *L'Âge du cinéma*, nº 4-5, agosto de 1952 (incluido en *Œuvres complètes*, t. III, París, Gallimard, "La Pléiade").
Canudo, Riciotto: *L'Usine aux images*, Ginebra, Office central d'édition, 1927 (reed. aumentada, París, Séguier-Arte, 1996).
Cavalcanti, Alberto: "Avant-garde française et Documentaire anglais", en *Ciné-Club*, nº 8, junio de 1848, pág. 1.
Cendrars, Blaise: *L'ABC du cinéma* [1917-1921], París, Les Écrivains réunis, 1926, reed. en *Hollywood, la Mecque du cinéma*, París, Ramsay, 1987.
Clair, René: *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, París, Gallimard, "Idées", 1970.
Cocteau, Jean: *Le Rappel à l'ordre*, París, Stock, 1926 (reed. en *Romans, Poésies, Œuvres diverses*, París, Le Livre de Poche, 1995).
Cocteau, Jean: "Le Sang d'un poète" (guión), en *ibid.*, págs. 1277-1308.
Cocteau, Jean: *Entretiens sur le cinématographe*, París, Pierre Belfond, 1973 (reed. Ramsay, 1986).
Dalí, Salvador: "Manifest Groc" (1928), en *Salvador Dalí*, París, Centre Pompidou, 1979 (catálogo), t. I, págs. 19-20.
Dalí, Salvador: "*Film-Art, Film antiartistique*", en *Gaceta literaria*, 15 de diciembre de 1927 (reproducido en *ibid.*, t. I, págs. 63-65).
Desnos, Robert: *Les Rayons et les ombres. Cinéma*, París, Gallimard, 1992.
Deslaw, Eugen: "Le cinéma abstrait", en *Cercle et Carré*, nº 3, 30 de junio de 1930.
Dulac, Germaine: *Écrits sur le cinéma*, París, Paris-Expérimental, 1994.
Epstein, Jean: *Bonjour cinéma*, París, La Sirène, 1921.
Epstein, Jean [1924]: "Pour une avant-garde nouvelle", en *Écrits sur le cinéma*, París, Seghers, 1974, t. 1.
Epstein, Jean: "L'objectif lui-même", en *Cinéa Ciné-pour-tous*, nº 53, 15 de enero de 1926.
Epstein, Jean: "Le grand œuvre de l'avant-garde", en *Ciné-Club*, nº 6, 2º año, marzo de 1949, pág. 8.
Fescourt, Henri y Bouquet, Jean-Louis: *L'Idée et l'écran*, París, Haberschill et Sergent, 1925.
Fondane, Benjamin: *Écrits pour le cinéma*, París, Plasma, 1984.
Haussman, Raoul: "De l'enregistrement cinématographique à la vision filmée", en *L'Âge du cinéma*, nº 6, 1952.
Goll, Ivan: "Exemple de surréalisme: le cinéma", en *Surréalisme*, nº 1, octubre de 1924.
Léger, Fernand: "L'aventure au pays des merveilles", en *Ciné-Club*, nº 1, 2º año, octubre de 1948, pág. 1.
L'Herbier, Marcel [1917]: "Hermès et le silence", en *Le Film* del 29 de abril de 1918 (fragmentos en Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, París, Seghers, "Cinéma d'aujourd'hui", nº 78, 1973, págs. 45-56).

L'Herbier, Marcel: "Le cinéma contre les Beaux-Arts", *Comœdia*.
L'Herbier, Marcel: *La Tête qui tourne*, París, Belfond, 1979.
Péret, Benjamin: *Œuvres complètes*, París, Jose Corti/Association des Amis de Benjamin Péret, 1992, t. VI.
Picabia, Francis: *Écrits*, París, Belfond, 1978 (reed. aumentada, París, Mémoire du Livre, 2005).
Man Ray, *Autoportrait*, París, Laffont, 1964 (reed. Babel, 2000).
Richter, Hans: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Berlín, Hermann Reckendorf, 1929 (reed., Zúrich, Hans Rohr, 1968).
Richter, Hans: "Anatomie de l'avant-garde", en *L'Âge du cinéma*, n° 3, junio-julio, 1951.
Richter, Hans: "Histoire de l'Avant-garde allemande 1918-1930", *L'Âge du cinéma*, n° 6, 1951.
Richter, Hans: *Dada art and anti-art*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1965.
Richter, Hans [1934-1939]: *Der Kampf um den Film*, Munich, Carl Hanser, 1976 (trad. al inglés, *The Struggle for the Film*, Aldershot Hants, Wildwood House Ltd., 1986).
Romains, Jules: *Donogoo-Tonka ou les Miracles de la science*, París, Gallimard, 1920.
Saint-Pol Roux [*circa* 1926-1930]: *Cinéma vivant*, Mortemart, Rougerie, 1972.
Seeber, Guido: *Der Filmpionier G. Seeber*, Berlín, Elefanten Press, 1979.
Soupault, Philippe: *Écrits de cinéma*, París, Plon, 1979.
Survage, Léopold: "Le Rythme coloré", en *Les soirées de Paris*, n° 26-27, julio-agosto de 1914 (reed. en *La Revue du cinéma*, n° 11, marzo de 1948).
Tedesco, Jean: "Le Répertoire et l'avant-garde du cinéma", en *Cinéa-Ciné-pour-tous*, n° 31, 15. 2. 1925.
Tedesco, Jean: "Pur cinéma", en *Cinéa-Ciné-pour-tous*, n° 80, 1-3-1927.
Tedesco, Jean: "Notre Avant-garde aux Arts décoratifs", en *Cinéa-Ciné-pour-tous*, n° 46, 1-10-1925.
Europejskie manifesty. Antologia (A. Gwozdz, dir.), Varsovia, Wieda Powszechna, 2002.
Film und Foto. Der zwanziger Jahre, Stuttgart, Gerd Hatje, 1979.
Filmliga. La Filmliga olandese (1927-1933) Avanguardia, critica, organizzazione del cinema (catálogo a cargo de Francesco Bono, Alberto Boschi y Elfi Reiter), Bolonia, 1991.
International Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto Stuttgart 1929 (catálogo), reed., Stuttgart, DVA, 1979.
Sovietskoie iskousstvo za 15 let. (I. Matsa, dir.), Moscú-Leningrado, Ogiz-Izogiz, 1933.
Stationen der moderne im film I, FIFO, Stuttgart 1919 (Helma Schleif, dir.), Berlín, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1988.

Stationen der moderne im film II, Texte Manifeste Pamphlete (Helma Schleif, dir.), Berlín, Freunde der Deutschen Kinemathek, 1989.

Artículos, Estudios, Ensayos, Historia

Abel, Richard: "The Contribution of French Literary Avant-garde to Film Theory and Criticism, 1907-1924", en *Cinema Journal*, n° 14, primavera de 1975.
Abel, Richard: *French Cinema The First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
Albersmeier, F.-J.: *Die Herausforderung das Films an die französische Literatur*, Heidelberg, Carl Winter, 1985.
Aristarco, Guido: "Teoria futurista e film d'avanguardia", *La Biennale di Venezia, arte cinema, musica, teatro*, Venecia, 1959.
Bardèche, Maurice y Brasillach, Robert: *Histoire du cinéma*, París, Denoël y Steele, 1935 (1ª edición), Denoël, 1942 (2ª edición).
Bassan, Raphaële y Hennebelle, Guy (dir.): "Cinémas d'avant-garde (expérimental et militant)", en *CinémAction*, n° 10-11, primavera-verano de 1980.
Bertetto, Paolo (dir.): *Il cinema d'avanguardia 1910-1939*, Venecia, Marsilio, 1983.
Bertetto, Paolo: *Cinema d'avanguardia in Europa (dalle origini al 1945)*, Turín, Il Castoro, 1996.
Bordwell, David: "French Impressionnist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film style" (tesis), University of Iowa, 1974.
Bordwell, David: *On the History of Film Style*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1997.
Bouhours, Jean-Michel y Haas, Patrick de (dirs.): *Man Ray directeur du mauvais* movies, París, Centre Georges-Pompidou, 1997.
Bouhours, Jean-Michel; Posner, Bruce y Ribadeau Dumas, Isabelle (dirs.): *En marge de Hollywood. La première avant-garde cinématographique américaine 1893-1941*, Giverny-París, Musée d'art américain/Centre Georges-Pompidou, 2003.
Brenez, Nicole y McKane, Miles (dirs.): *Poétique de la couleur. Une histoire du cinéma expérimental. Anthologie*, Aix-París, Institut de l'Image-Auditorium du Louvre, 1995.
Brenez, Nicole y Lebrat, Christian (dirs.): *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milán-París, Mazzotta-Cinémathèque française, 2001.
Brunius, Jacques Bernard.: *En marge du cinéma français*, París, Arcanes, 1954 (reed., Lausana, L'Âge d'Homme).
Buache, Freddy (dir.): *Le Film indépendant et d'avant-garde à la fin du muet 1 et 2*, Lausana, Travelling/Documents de la Cinémathèque suisse, n° 55, 1979 y n° 56-57, 1980.

Burch, Noël y Fieschi, Jean-André: "La Première vague", en *Cahiers du cinéma*, n° 202, junio-julio de 1968.
Burch, Noël: "Primitivism and the Avant-Garde: A Dialectical Approach", en Philip Rosen (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.
Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1996.
Cosandey, Roland y Tode, Thomas: "Le premier congrès international du cinéma indépendant La Sarraz, septembre 1929", *Archives*, n° 84, abril de 2000.
Décaudin, Michel: "Les poètes découvrent le cinéma (1914-1932)", en *Études cinématographiques*, n° 38-39, 1965.
Devaux, Frédérique: *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, París, Paris-Expérimental, 1992.
Doniol-Valcroze, Jacques *et al.*: *Sept ans de cinéma français*, París, Cerf, 1953.
Foster, Stephen C. (dir.): *Hans Richter. Activism, Modernism, And the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts-Londres, The MIT Press, 1998.
Ghali, Nourreddine: *L'Avant-garde cinématographique en France*, París, Paris-Expérimental, 1995.
Gubern, Román: *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
Gunning, Tom: "An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film", en John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983.
Gunning, Tom: "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde", en Thomas Elsaesser (dir.), *Early cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI, 1990.
Haas, Patrick de: *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les films des années vingt*, París, Transédition, 1985.
Haas, Patrick de: "Un heureux dénouement", en G. Viatte (dir.), *Peinture, cinéma, peinture*, París-Marsella, Hazan, 1989.
Hedge, Inez: *Languages of revolt, Dada and surrealist literature and film*, Duke University Press, 1983.
Horak, Jan-Christopher: "Discovering Pure Cinema: Avant-garde Film in the 1920s", en *Afterimage*, vol. 8, n° 1-2, verano de 1980.
Horak, Jan-Christopher (dir.): *Lovers of Cinema: The First American Film avant-garde, 1919-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.
Kovacs, Yves (dir.): "Surréalisme et cinéma", en *Études cinématographiques*, París, Minard, 1965.
Kuenzli, Rudolph E. (dir.): *Dada and Surrealist Film*, Nueva York, Willis Locker & Owens, 1987.
Langlois, Henri: "L'Avant-garde d'hier et d'aujourd'hui", *La Revue du cinéma*, n° 11, marzo de 1948.
Langlois, Henri: "L'Avant-garde française", en *L'Âge du cinéma*, n° 6 [firmado D-C.D] [s. f.], incluido en *Les Cahiers du cinéma*, n° 202, junio-julio de 1968.
Lawder, Standish D.: *The Cubist Cinema*, Nueva York, Anthology Film Archive, 1975.
Lista, Giovanni: "Futurisme et cinéma", en G. Viatte (dir.), *Peinture, cinéma, Peinture*, París, Hazan, 1989.
Lista, Giovanni: "Futurismo cinematografico. Il film *Velocità* di Cordero, Martina, Oriani", en *Fotogenia*, n° 4-5, 1997-1998.
Mitjaville, Alain y Roquefort, Georges (dirs.): "Le cinéma des surréalistes", en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 30-31, verano-otoño de 1980.
Mitry, Jean: *Storia del cinema sperimentale*, Milán, Mazzotta, 1971 (ed. francesa, París, Seghers, 1974) [trad. cast.: *Historia del cine experimental*, Barcelona, F. Torres, 1974].
Moussinac, León: *Le Cinéma soviétique*, París, Gallimard, 1928.
Pasinetti, Francesco: *Storia del cinema, Dalle origini a oggi*, Roma, Bianco e Nero, 1939.
Petat, Jacques: "L'avant-garde française des annés vingt", en *Cinéma 77*, n° 217, enero de 1977.
Roquefort, Georges, "Situation du cinéma dans l'économie du groupe surréaliste", en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 30-31, 1980.
Rodowick, David: "Modernism, Epistemology and Politics", en *Millenium Film Journal*, n° 16-17-18, 1986, págs. 126-137.
Sadoul, Georges: "L'Avant-garde en France et dans le monde", en *Ciné-Club*, n° 1, 2° año, octubre de 1948 ("De Dada au surréalisme"), págs. 3-4.
Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma. Le cinéma devient un art 1909-1920*, París, Denöel, 1952, t. III, vol. 2 (reed. 1975, t. IV).
Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma. L'Art muet 1919-1929*, París, Denöel, 1975, t. VI.
Sayad, Alain (dir.): *Cinéma dadaïste et surréaliste*, París, Centre Georges-Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1976.
Sitney, Adams P.: *Visionary Film: The American Avant-Garde*, Nueva York, New York University Press, 1974 (trad. y edic. modificadas: *Le Cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine 1943-2000*, París, Paris-Expérimental, 2002).
Sitney, Adams P.: *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Literature and Cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 1990.
Verdier, Pierre: "Clefs pour l'avant-garde", en *Ciné-Club*, n° 1, octubre de 1948 ("De Dada au surréalisme"), págs. 4-5.
Verdone, Mario: *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Roma, Officina, 1975.
Verdone, Mario: "Teatro e cinema futurista", en *Cinemateca*, n° 1, Roma, 1977.
Verdone, Mario: *Cinema e letteratura del Futurismo*, Rovereto, Manfrini, 1990.

Viatte, Germain (dir.): *Peinture - Cinéma - Peinture*, París-Marsella, Hazan, 1989.

Vichi, Laura: *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social*, Crisnée, Yellow Now, 2002.

Virmaux, Alain y Odette (dirs.): *Les Surréalistes et le cinéma*, París, Seghers, 1976.

Virmaux, Alain y Odette (dirs.): *Le Grand Jeu et le cinéma*, París, Paris-Expérimental, 1996.

Weiss, Peter [1956]: *Avantgardefilm*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1988 (trad. al francés, *Cinéma d'avant-garde*, París, L'Arche, 1989).

Wollen, Peter: "The Two Avant-gardes", *Edinburgh Magazine*, nº 1, 1976.

Vanguardia y cine de los primeros tiempos

Stoneman, Rod: "Perspective Correction: Early Film to the Avant-Garde", en *Afterimage*, nº 8-9, invierno de 1980-1981.

Gunning, Tom: "An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relations to American Avant-Garde Film", en John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983.

Burch, Noël: "Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach", en Philip Rosen (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

Testa, Bart: *Back and Forth. Early Cinema and the Avant-Garde*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992.

Índice de filmes citados

Índice de nombres